





MANUEL

D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

DEPUIS LES ORIGINES JUSQU'AU VIIIe SIÈCLE

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

MANUEL
D'ARCHÉOLOGIE
CHRÉTIENNE

DEPUIS LES ORIGINES JUSQU'AU VIII[e] SIÈCLE

PAR

DOM H. LECLERCQ
BÉNÉDICTIN DE FARNBOROUGH

TOME SECOND

PARIS
LETOUZEY ET ANÉ, ÉDITEURS
76 BIS, RUE DES SAINTS-PÈRES

—

1907

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

MANUEL
D'ARCHÉOLOGIE
CHRÉTIENNE

DEPUIS LES ORIGINES JUSQU'AU VIIIe SIÈCLE

PAR

Dom H. LECLERCQ
BÉNÉDICTIN DE FARNBOROUGH

TOME SECOND

PARIS
LETOUZEY ET ANÉ, ÉDITEURS
76 BIS, RUE DES SAINTS-PÈRES

1907


The Institute of Mediaeval Studies
LIBRARY
Toronto, Ontario

CHAPITRE PREMIER

MÉTHODES DE CONSTRUCTION

I. *Caractère de la première période.* — II. *Maçonnerie par compression.* — III. *Construction pilonée.* — IV. *Les parements et les charpentes enclavées.* — V. *Les voûtes en maçonnerie.* — VI. *Voûtes sur armature.* — VII. *Armature en carrelage.* — VIII. *Voûtes d'arête.* — IX. *Voûtes sphériques.* — X. *Les contreforts.* — XI. *Les constructions appareillées.* — XII. *Caractère de la deuxième période.* — XIII. *Les massifs.* — XIV. *Les parements.* — XV. *La colonne byzantine.* — XVI. — *Voûtes sur cintres.* — XVII. *Voûtes sans cintres.* — XVIII. *Voûtes d'arête.* — XIX. *Coupoles.* — XX. *Niches sphériques.* — XXI. *Voûtes sphériques sur trompes.* — XXII. *Voûtes sur pendentifs.* — XXIII. *Les tassements.* — XXIV. *Les chaînages.* — XXV. *Les contreforts.*

I. Caractère de la première période.

Le règne d'Auguste marque le début d'une période d'art assez original pour lui mériter le titre d'art *romain* ou d'art *augustal*. Grâce aux ressources considérables dont on disposait et à l'enthousiasme général, cet art se manifesta librement sous la forme la plus coûteuse et la plus séduisante de toutes celles au moyen desquelles l'art peut s'exprimer : l'architecture. Depuis le début de notre ère jusque vers le milieu du IVe siècle, l'art de bâtir parvient à ces méthodes achevées et savantes qui sont le résultat de l'expérience acquise par la pratique et vérifiée sans cesse par elle. Pendant cette période, les procédés que nous allons décrire se maintiendront presque sans changements. Il importe toutefois de ne pas confondre ici l'architecture avec l'art de bâtir. L'architecture n'échappe pas au mouvement de décadence qui, à partir de la fin du IIe siècle, atteint et entraîne toute forme artistique, quelle qu'elle soit. Tandis que cette forme se modifie, s'altère, l'art de bâtir n'éprouve point de changements, ni progrès, ni déchéance. Ses dernières productions compteront au nombre des plus excellentes, son dernier ouvrage sera le plus parfait et le plus beau ; nous parlons des thermes de

Dioclétien et de la basilique de Constantin. Mais cette opposition entre l'architecture et la structure n'eut qu'un temps. Une décadence amena l'autre qui arriva sous le règne de Constantin.

Rien ne la faisait prévoir. Si quelques constructions, comme le cirque de Maxence, près de la voie Appienne, laissaient apparaître la négligence, on constatait ailleurs le maintien des vieilles traditions de l'architecture pratique. Soudain celle-ci retomba au point d'où elle s'était élevée quatre siècles auparavant. Son progrès avait consisté dans l'expansion des ouvrages voûtés, son déclin fut marqué par leur abandon presque absolu. A regarder de très près les édifices, on peut saisir un instant d'hésitation pendant lequel les procédés traditionnels, immuables, sont remis en question par le fait seul qu'ils sont timidement appliqués. Le mausolée de sainte Constance sur la voie Nomentane, dont nous avons parlé [1], indique l'instant précis et la nature de cette hésitation qui marque la rupture avec le passé et le germe de la décadence [2]. Les voûtes, les voûtes sphériques en particulier, restent d'un emploi fréquent dans les édifices funéraires ou religieux, mais elles disparaissent presque entièrement des grands édifices civils. Les basiliques chrétiennes des IVe et Ve siècles, ne présentent plus, en fait de voûtes, que des arcades reliant les colonnades deux à deux et une voûte en quart de sphère à l'extrémité de la grande nef; tout le reste est couvert par des charpentes.

Depuis Constantin jusqu'à Justinien, pendant deux siècles, les voûtes, réservées pour des monuments de médiocre importance, cessent de dominer le système général de la construction. La renaissance byzantine les ramènera, mais elles reparaîtront alors sous une forme toute nouvelle. La tradition antique est rompue définitivement. La raison qui rendit cette rupture *définitive* se trouve dans les conditions mêmes faites à l'art de bâtir par les entreprises architecturales gigantesques de Constantin, et particulièrement Constantinople qui va engloutir des richesses sans bornes. La caractéristique des constructions de la capitale nouvelle de l'empire

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 946 sq.

2. M. A. Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, in-4°, Paris, 1873, p. 178, se demande s'il ne faut pas dater de la même époque le bizarre édifice portant le nom de Minerva-Medica. Puisque nous mentionnons ici, pour la première fois au cours de ce travail, le nom de M. A. Choisy, nous nous faisons un plaisir de dire que nous avons mis continuellement ses beaux travaux à contribution, nous l'avons souvent cité et toujours consulté.

sera la légèreté permettant d'entrer plus promptement en jouissance par la simplification excessive des anciennes méthodes jugées trop lentes. Les vieux praticiens ne pouvant changer soudain leurs habitudes, on se trouvera donc réduit à employer des constructeurs improvisés, mais on ne pourra remplacer les maîtres d'œuvre et les chefs de chantiers. On entreprendra de les improviser au moyen des lois, mais c'est en vain parce qu'une chose aura disparu sans retour : l'expérience séculaire. La grande tradition monumentale ne lui survivra pas.

Pendant la période qui s'étend du début de notre ère à la paix de l'Église, nous ne rencontrons guère de vestiges des constructions élevées par les chrétiens, mais les textes nous ont appris, par contre, combien fut grande l'activité monumentale des fidèles de ce temps. Les causes qui nous empêchent de juger leurs ouvrages ne s'étant pas exercées au même degré à l'égard des édifices de l'antiquité profane, c'est aux monuments de cette classe que nous devons demander les enseignements qu'ils renferment sur la science et l'expérience des contemporains. Nous sortons ainsi, en apparence, de nos études. En réalité, il n'en est rien. On a ingénieusement démontré jadis l'influence exercée par l'art pharaonique sur l'archéologie mosaïque grâce au séjour prolongé et à la servitude des Hébreux en Égypte[1]. A l'origine du christianisme, des conditions analogues se sont exercées sur les fidèles. Ceux-ci ont été souvent, de gré ou de force, initiés pratiquement aux procédés en usage de leur temps pour la construction des édifices[2]; c'est lorsque leur profession manuelle ou la condamnation pour crime de religion les amenait à participer soit à titre d'entrepreneurs et d'architectes[3] ou autrement, soit à titre d'esclaves, à concourir aux grandes constructions impériales qui s'espacèrent sur la période entière des persécutions. Dans un cas comme dans l'autre, les fidèles ont été initiés aux principes et aux méthodes de l'art de bâtir, principes et methodes qu'ils ont appliqués lorsque, pendant les répits de la persécution et après la Paix, ils ont entrepris de construire pour leur propre usage.

1. Ancessi, *L'Égypte et Moïse*, in-8°, Paris, 1875.

2. Voir ce que nous avons dit au sujet des condamnés aux mines pour crime de religion. H. Leclercq, *Les martyrs*, in-12, Paris, 1903, t. II, préface.

3. Nous ne reviendrons pas ici sur le pseudo-architecte chrétien de l'amphithéâtre Flavien dont nous avons parlé ; voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 1653 et note 6.

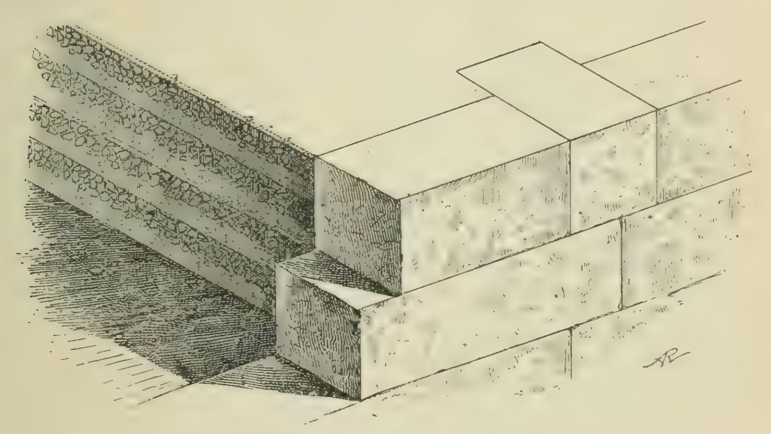
C'est donc d'une étude purement technique qu'il s'agit maintenant et pour laquelle il n'importe guère si nous allons prendre nos exemples ailleurs que dans les ouvrages des chrétiens. A mesure que nous avancerons dans notre travail, nous constaterons l'influence persistante exercée sur les architectes par les grandes entreprises de l'époque du Haut-Empire.

Plusieurs aperçoivent encore les Romains à travers les imaginations qui ont été longtemps un lieu commun parmi les historiens. Ils se les représentent donc comme un peuple uniquement soucieux de traduire pour l'éternité l'énormité de sa puissance par la majesté de ses édifices. En réalité, les Romains, disposant de ressources immenses, ont surmonté des difficultés matérielles considérables, et leurs monuments témoignent souvent de leur dédain pour ces difficultés; mais c'est une opinion erronée que celle qui ne veut voir que cela seul dans toutes leurs constructions. Jusqu'au dernier siècle avant notre ère les bâtisses en grand appareil, c'est-à-dire en matériaux bruts ou taillés, juxtaposés ou superposés, mais toujours sans ciment, continuèrent d'être employées dans les monuments de la République. Le goût en subsista beaucoup plus tard, mais l'usage en devint peu fréquent. L'essor donné à l'architecture romaine sous Auguste inaugura ce qu'on doit appeler une ère nouvelle, puisque c'est alors que les architectes romains adoptèrent les seuls procédés qui leur appartiennent en propre : ceux de la construction concrète. Les colossales entreprises qui se succèdent sur tous les points de l'empire, mais principalement à Rome, depuis Auguste jusqu'à Constantin, démontrent que, si « la passion des grandes choses ne fut assurément étrangère à aucune de leurs entreprises, le génie des Romains sut concilier l'étendue des projets et la facilité des moyens d'exécution. A mesure qu'on observe de plus près les restes de leurs monuments, il semble impossible d'y méconnaître l'emploi d'une foule d'artifices ayant pour objet, sinon de réduire la main-d'œuvre, du moins de la simplifier : tandis que les architectes ont visé dans leurs conceptions d'ensemble à une majesté d'effet et à une durée digne de la puissance et de l'éternité du peuple romain, une pensée évidente de rigoureuse épargne les guida dans l'exécution de toutes les parties : toujours ils aspirèrent à réaliser par l'emploi de procédés aussi faciles que simples le double mérite d'une solidité parfaite et d'une incomparable grandeur »[1].

1. A. Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, in-4°, Paris, 1873, p. 5 sq.

II. Maçonnerie par compression.

Quel que soit le peuple auquel revient l'honneur d'avoir eu l'idée d'agglomérer des matériaux uniformes dans un bain de mortier de manière à composer des massifs monolithes artificiels, il n'est pas douteux que les Romains donnèrent les premiers à ce procédé un développement considérable grâce auquel ils purent entreprendre avec moins de dépenses, moins de fatigues et moins de difficultés, un système nouveau de construction monumentale. Le



153. — Maçonnerie par compression, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, p. 13, fig. 1.

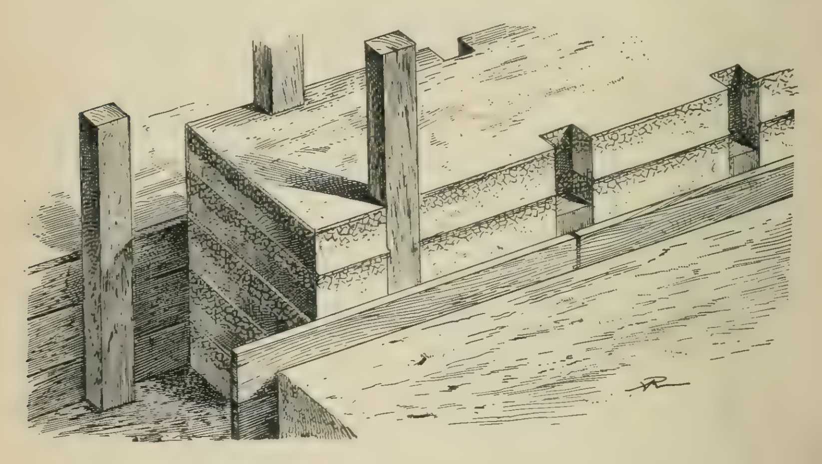
procédé était peu compliqué et d'une exécution rapide. Étant donné un massif à construire, on disposait à ses deux extrémités deux parements de pierre entre lesquels on étendait une couche très épaisse (10 à 15 centimètres au moins) de mortier[1]. Par-dessus on répandait des éclats de pierre de petite dimension (8 à 10 centimètres de diamètre environ) en épaisseur égale à celle de la couche de mortier ; on procédait alors à un battage dont l'effet était de faire refluer le mortier dans les interstices. Ces dépôts alternatifs se succédaient dans toute la hauteur d'une assise de parement[2] (fig. 153).

1. A Rome, ce mortier était composé de chaux et de pouzzolane, ailleurs de chaux et de gros sable.

2. Les massifs de presque tous les tombeaux qui longent les voies antiques à leur sortie de Rome, en particulier ceux de la voie Appienne, sont bâtis suivant ce système.

III. Construction pilonée.

Les substructions des édifices de Rome nous offrent une application notable de la construction pilonée et démontrent jusqu'à l'évidence que les systèmes de constructions n'échappent pas aux conditions locales. Le sol, dans la campagne de Rome, se coupe verticalement et la tranchée ne réclame qu'un faible blindage de ses parois, en sorte qu'on y peut commodément pilonner des maçonneries. C'est ce qui s'est fait, et les fondements des principaux édifices sont com-

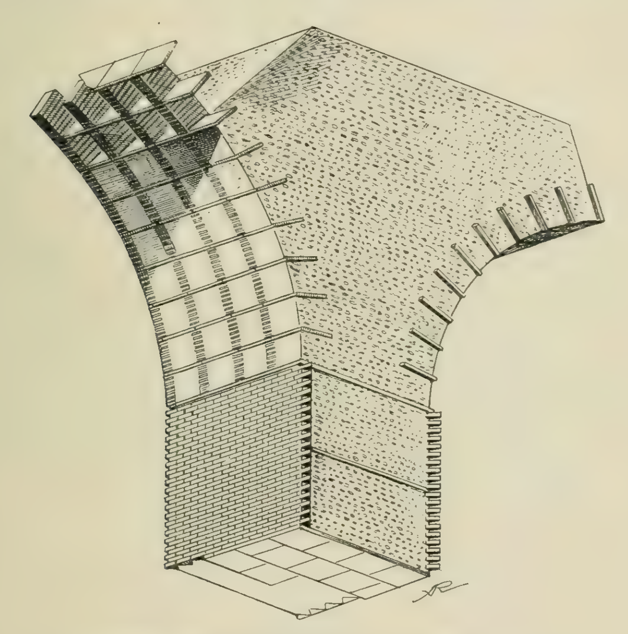


154. — Substructions dans les jardins Farnèse, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, p. 16, fig. 2

posés de massifs monolithes artificiels. Des massifs de ce genre ont été découverts dans les fouilles des jardins Farnèse ; ils permettent de se représenter ce mode de substructions dans le moule naturel que lui offraient les excavations (fig. 154). Les piédroits et les planches servant au blindage ont laissé une trace bien nette, ce sont des rainures verticales profondes et de longues raies horizontales dans le mortier. Souvent, la compression a été si forte que le mortier a filtré dans les interstices du blindage et pénétré jusqu'à la paroi du moule contre laquelle il s'est aplati en bourrelets. Les planches se sont moulées entre ces bavures, puis elles ont pourri sur place.

Les maçonneries comprimées n'ont pas été d'un usage général chez les Romains qui les ont réservées pour les massifs à parements de pierre et les ouvrages souterrains. Le mode normal de construction est la maçonnerie sans compression. Suivant ce système, chaque pierre est posée directement sur un lit de mortier, c'est

véritablement un blocage régulier. Des couches de mortier de 3 à 4 centimètres au plus sont uniformément superposées, alternant avec des assises de cailloux posés à plat et sur lit de carrière[1]. Il n'est pas rare que les cailloux atteignent 0^{m} 12 à 0^{m} 15 de côté sur 0^{m} 07 d'épaisseur. Ces dimensions ont été relevées à un grand nombre d'exemplaires dans la basilique de Constantin, aux thermes de Dioclétien et de Caracalla, au temple de Vénus et de Rome bâti sous Hadrien, ailleurs encore; aux thermes d'Agrippa on en a mesuré de plus gros encore. Ce mode de construction n'admet pas



155. — Maçonnerie en blocage au Palatin.
d'après A. Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, pl. I.

l'opinion assez répandue qui voit dans la maçonnerie romaine une sorte de béton préparé d'avance et employé par coulage. L'orientation invariable des cailloux, leur volume, rendent cette opinion plus qu'invraisemblable; en outre, les vides ou soufflures existant dans le mortier qui devrait lier les joints verticaux de deux cailloux sont inexplicables dans le cas où les matériaux auraient été mêlés d'avance et coulés d'un seul jet[2] (fig. 155).

1. On a employé quelquefois des tuileaux et des tessons, l'orientation de leurs faces suivant les plans horizontaux est constante.

2. Ajouter que l'ondulation des lits de mortier, *suivant une loi lente et continue*, montre que le mortier était répandu par jet, à la pelle.

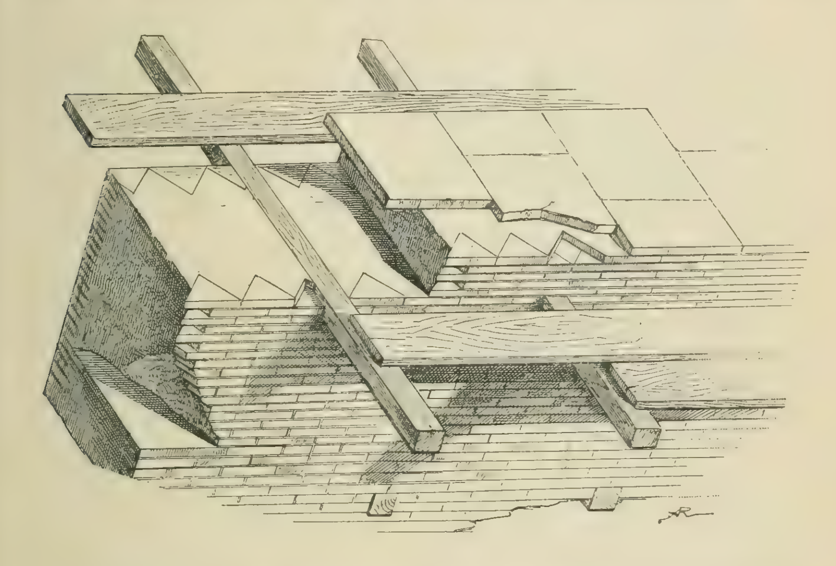
Le béton a été employé dès le temps de la République, mais il était plus dispendieux sans être plus solide que la maçonnerie ordinaire.

IV. Les parements et les charpentes enclavées.

L'emploi de la maçonnerie pilonnée dans les murs à parements bâtis au moyen de lourdes pierres de taille développait des poussées horizontales tendant à renverser les parements du mur vers le vide. C'est à cet inconvénient que remédiait, dans les murs ordinaires à parements minces, un système de remplissage supprimant la compression horizontale.

Les parements se composaient de très petits moellons cubiques ou de briques triangulaires. La légèreté de ces matériaux, loin d'en faire un véritable parement, les réduisait au rôle de simple revêtement puisqu'ils ne se maintenaient pas par eux-mêmes, mais seulement par l'effet de leur adhérence avec les remplissages. Afin de compenser ce que ce revêtement purement décoratif enlevait de cohésion à la bâtisse, on faisait usage d'un procédé identique à celui qui, connu sous le nom de parpaings, est employé dans les murs à matériaux réguliers et consiste en madriers enclavés servant à relier les deux parements. La présence de cavités horizontales nombreuses dans les édifices romains s'explique par l'amorce des solives de l'échafaudage de construction. Dans les murs épais, les cavités s'arrêtent à une faible distance des parements, c'est le cas pour les thermes de Caracalla, la basilique de Constantin, le temple de Vénus et de Rome, les thermes de Dioclétien ; dans les murs minces, la cavité traverse de part en part, par exemple à la villa Hadriana et dans les murs rayonnants du Colisée avoisinant l'arène. Ces cavités affectent la figure tortueuse des bois d'échafaudages mal équarris, à tel point que, dans bien des cas, ils n'auraient pu, la construction achevée, être retirés. En effet, les Romains se bornaient à les scier à fleur de parements et les parties engagées ayant pourri à la longue ont laissé vide la place remplie jadis. On peut se rendre compte aisément du rôle joué par ces pièces de charpente, enclavées à la façon de parpaings (fig. 156). Un texte de Vitruve est d'ailleurs formel sur ce point : « Dans l'épaisseur des maçonneries, dit-il, il convient d'encastrer des madriers de bois d'olivier légèrement charbonnés qui traversent la masse de part en part, de manière à

relier, à clouer en quelque sorte les deux parements l'un à l'autre [1]. » Outre les parpaings de bois, les Romains faisaient usage de très grandes briques qui reparaissaient sur les murs, à divers niveaux, par assises isolées et rendaient le même service que nous venons d'indiquer. Les briques préférées étaient des carreaux de 60 centimètres environ de côté, sur 4 à 5 centimètres d'épaisseur. Tantôt on rencontre un carrelage simple, tantôt deux ou trois carrelages superposés les uns aux autres, le plus fréquemment on observe des assises



156. — Charpente enclavée, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, p. 25. fig. 7.

simples en carreaux de terre cuite traversant horizontalement les murs à des intervalles successifs compris entre 1 m 50 et 3 mètres.

Les dimensions des briques s'expliquent donc par la destination qu'on leur donne, mais il semble plus difficile de comprendre la singulière sujétion qui portait les Romains à n'employer dans les assises intermédiaires que des cailloux réduits en menus fragments dont aucun ne dépasse en volume une certaine moyenne qu'on peut évaluer à un décimètre cube au plus. Vitruve nous en a heureusement donné la raison : « Quelque espèce de maçonnerie qu'on emploie, dit-il, on doit faire les remplissages en cailloux très menus, afin que les murs, pénétrés dans toutes leurs parties, et comme abreuvés

1. Vitruve, *De architectura*, l. I, c. v.

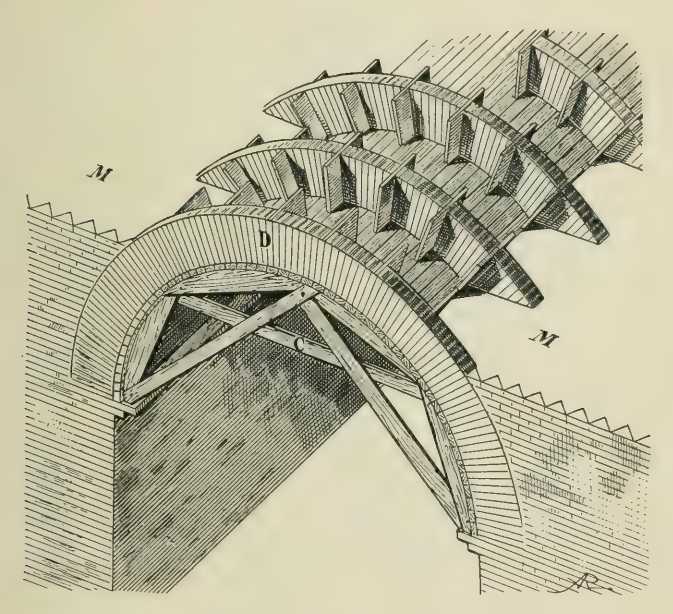
de mortier de chaux et de sable, se conservent plus longtemps[1]. » Vitruve revient à plusieurs reprises sur cette prescription qui a été observée pendant de longs siècles et jusque dans les monuments des plus bas temps de l'art romain. L'explication en est très simple. Les pierres d'un volume considérable mises en contact avec le mortier de liaison le dessèchent rapidement et le réduisent en poussière, tandis que les très petits éclats n'absorbent pas complètement l'humidité et laissent au mortier sa fonction de liaison. Cette précaution était surtout utile à Rome, où les matériaux ordinaires étaient des tufs d'origine volcanique, spongieux et très avides d'humidité; on pourrait presque affirmer, en suivant par induction l'ordre d'idées indiqué par Vitruve, que ces matériaux n'étaient mis en œuvre qu'après avoir été rendus moins absorbants par une immersion préalable. Une inscription connue sous le nom de *Lex puteolana parieti faciundo*, antérieure d'un siècle à Vitruve, énonce la limite de grosseur que ne peuvent excéder les matériaux destinés à la restauration d'un mur en maçonnerie dépendant du temple de Sérapis, à Pouzzoles. « Que l'entrepreneur, y est-il dit, n'emploie pas en maçonnerie de pierre cassée plus lourde que celle qui pèse sèche (*tant*) etc.[2]. » Ce poids des moellons « secs » semble bien faire allusion à la pratique de les immerger avant l'emploi.

V. Les voûtes en maçonnerie.

Les quelques chapelles trichores qui subsistent entre tant de constructions chrétiennes se font remarquer par leurs trois absides; à Salone nous rencontrons plusieurs édicules terminés par une abside et il paraît très probable que le plus grand nombre des édifices chrétiens de cette époque offrait une disposition analogue. C'est que les voûtes maçonnées étaient alors d'un usage général chez les Romains et on peut dire qu'elles sont la caractéristique de l'architecture romaine de la période impériale. Les Grecs s'étaient obstinés dans la composition des voûtes par claveaux convergents laissant aux architectes de l'Italie l'honneur d'imaginer[3], d'appliquer

1. Vitruve, *op. cit.*, l. II, c. II.
2. *Corp. inscr. lat.*, t. I, n. 577.
3. S'ils n'en furent pas tout à fait les inventeurs, ils eurent du moins le mérite d'appliquer ce qui se faisait avant eux, de construire des voûtes en grande partie en maçonnerie de menus matériaux et d'en systématiser l'emploi et la formule.

et de généraliser la bâtisse voûtée. Ceux-ci ne s'y appliquèrent définitivement que vers la fin du dernier siècle avant l'ère chrétienne ; mais le développement de la prospérité matérielle qui marqua les premiers temps de l'empire amena un progrès si rapide qu'il en résulta une véritable révolution dans l'art de bâtir. « Les voûtes une fois adoptées pour les grandes salles des édifices entraînèrent le changement de l'arrangement entier des plans ; les points d'appui, soumis à des efforts d'un nouveau genre, durent affecter des formes autrefois inusitées ; il fallut modifier le groupement des salles pour



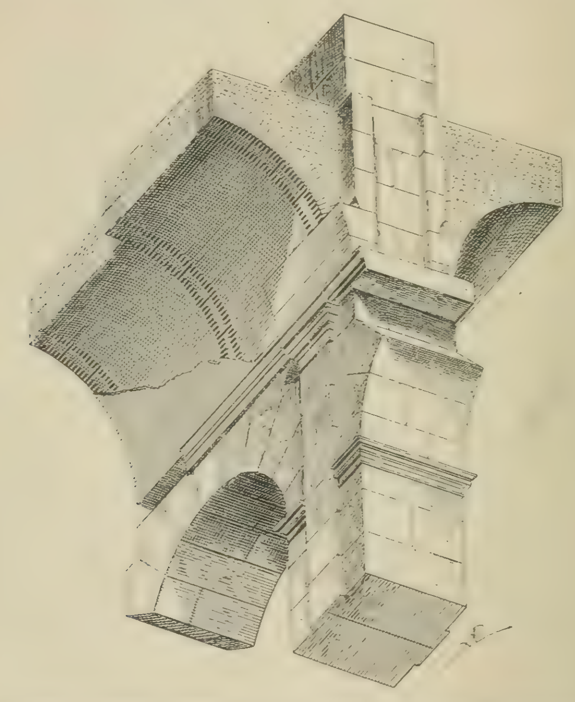
157. — Armature de voûte pendant l'exécution, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, p. 40, fig. 13.

ménager un contre-butement énergique aux poussées des voûtes. Jusque-là, les constructeurs avaient, pour ainsi dire, vécu sur le fonds de la Grèce et de l'Étrurie : à cette époque seulement les procédés de bâtisse se dégagent des entraves de la tradition ; tout un système de construction vraiment romain prend naissance, ou du moins se régularise et s'étend [1]. »

Les difficultés d'ordre pratique qu'offrait pour la construction des voûtes l'emploi de la méthode de pilonnage que nous avons décrite

1. A. Choisy, *op. cit.*, p. 33.

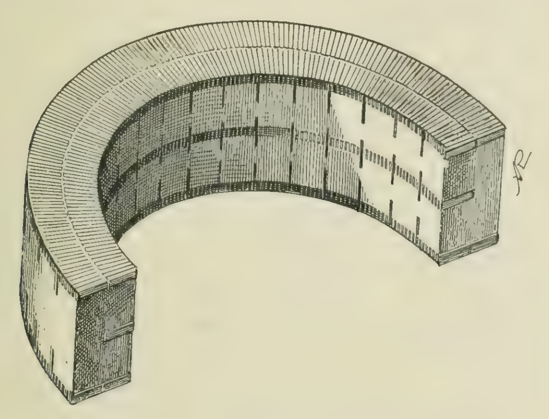
y firent renoncer et préférer le procédé de blocage. Celui-ci n'exigeait plus l'emploi d'une charpente de cintrage aussi coûteuse que dans le cas du pilonnage (à cause des ébranlements que la construction de ce dernier suppose) ; néanmoins, la construction d'une voûte maçonnée en petits matériaux ne pouvait être satisfaisante qu'à la condition de disposer les cintres suivant une rigidité absolue, et cette rigidité restait le point le plus difficile à obtenir parce que les



158. — Voûtes du Colisée, d'après Choisy. *L'art de bâtir chez les Romains*, pl. II, n. 2.

bois, même les mieux assemblés, jouent, travaillent, au moindre changement de température, et la voûte monolithe sera donc sans cesse menacée, par suite du retrait ou des affaissements éventuels des cintres, de se trouver sans appui. En outre, les architectes romains ne se résignaient pas à introduire des appareils auxiliaires très dispendieux et très lents à dresser et dont il ne devait rester aucune trace. Afin d'échapper à ces armatures compliquées et provisoires des cintres en charpente, ils eurent l'idée de donner aux voûtes une charpente intérieure en briques qui soutenait les masses pendant la construction et empêchait les maçonneries de diriger leur

poussée totale sur les cintres. Voici ce système : Les cintres provisoires C portent une carcasse légère en briques D, dont les massifs en blocage M viendront par couches horizontales remplir les interstices. Cette disposition permet de réduire considérablement la résistance et le coût des cintres (fig. 157). Ainsi, la voûte provisoire C donnera son empreinte aux massifs, mais sans en subir le poids; en réalité, c'est l'armature en briques de la voûte qui est devenue le vrai cintre inséparable, désormais, de la voûte elle-même dont elle fait



159. — Aqueduc, près de Saint-Étienne-le-Rond, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, pl. II, n. 1.

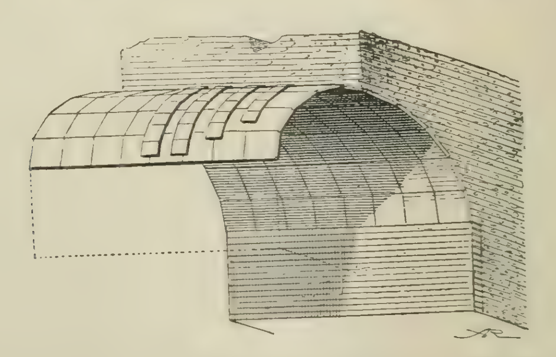
partie. Cette armature coûtait, il est vrai, plus cher que la portion de blocage dont elle tenait la place, mais la différence était peu considérable ; on l'avait d'ailleurs beaucoup réduite en ramenant l'armature à un réseau ajouré supprimant ainsi la moitié environ des briques qui eussent été nécessaires pour former une enveloppe continue autour des cintres. Souvent les armatures se réduisent à n'être que des chaînes isolées, noyées dans l'épaisseur des blocages, sortes de claires-voies de briques tapissant de distance en distance les zones étroites de la voûte (fig. 158 et 159). Parfois même, et toujours dans un but d'économie, les architectes romains se contentèrent pour leurs armatures de poser les briques à plat, ce qui formait une sorte de carrelage courbe. Si on superposait deux carrelages, le second était ordinairement discontinu (fig. 160 et 161).

Dans ces constructions, on remarque presque partout les traces d'une précipitation qui aboutit parfois à l'incorrection. Celle-ci avait, toutefois, un minimum d'inconvénients parce que les constructeurs

recherchaient exclusivement la solidité des armatures sachant que, à partir du moment où ces armatures seraient emprisonnées dans les

160. — Cirque de Maxence, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, pl. IV, n. 1.

blocages, les traces de soin ou de négligence apportées dans l'établissement du réseau disparaîtraient sous les enduits qu'il était



161. — Voie Appienne, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, pl. IV, n. 3.

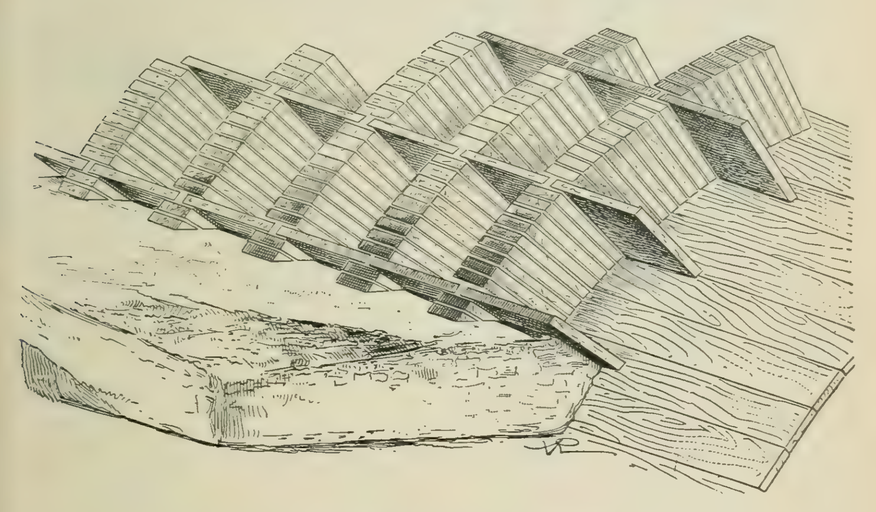
d'usage d'appliquer sur la voûte. Quant au blocage, il s'exécutait rapidement, à la manière d'un massif ordinaire et, cela fait, le décin-

trement s'opérait sans appréhensions ni difficultés puisque le vrai cintre, l'armature en briques, demeurait en place alors que le moule en charpente était enlevé.

VI. Voûtes sur armatures.

Il nous reste à dire quelques mots des voûtes : 1° sur armatures à joints convergents ; 2° sur armatures en carrelage.

Les armatures à joints convergents sont d'un aspect si net qu'elles ne réclament aucune description (fig. 162). Elles comportent l'emploi

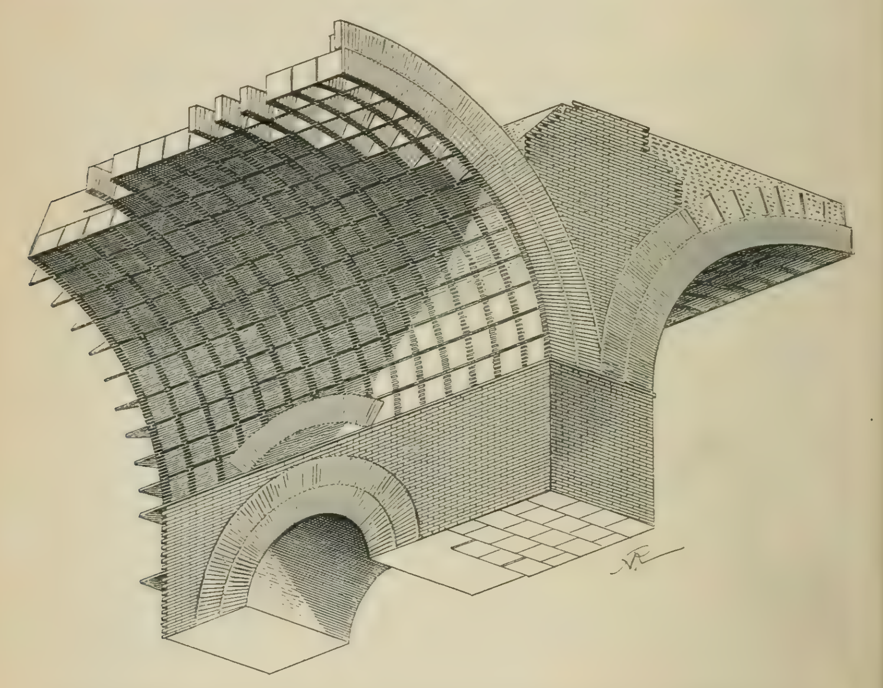


162. — Armature à joints convergents, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, p. 47, fig. 18.

de briques carrées de $0^{m}60$ environ de côté et de briques rectangulaires de $0^{m}15$ environ. Les premières tracent des arcs espacés que les secondes relient deux à deux. Cette disposition est le type le plus complet d'armature à joints convergents chez les Romains. On trouve, mais exceptionnellement, les grands carreaux servant d'entretoises disposés de façon à se recroiser afin qu'un même carreau embrasse la largeur totale de deux chaînes. Le type le plus achevé des ouvrages de ce genre se voit dans une salle du palais des Césars, à Rome, salle qui a fait partie des bâtiments en bordure du grand cirque.

On y découvre clairement la similitude de construction entre les massifs des voûtes et les massifs des piédroits. « Cette voûte

(fig. 163) offre peut-être le type le plus complet de l'armature antique : le réseau de briques qui s'y voit figuré réunit à un très haut point le double mérite d'un support rigide et d'un revêtement continu. Toutefois, cette combinaison exigeait une quantité de briques qui put paraître excessive : et les Romains, sacrifiant dans



163. — Palais des Césars au Palatin, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, pl. I.

les ossatures de leurs voûtes ordinaires un avantage trop durement acheté, s'écartèrent peu à peu de ce type pour passer d'une continuité absolue à une discontinuité complète, des réseaux de briques aux simples nervures engagées [1]. »

Manifestement les architectes ont eu, dans des ouvrages postérieurs à celui que nous venons de rappeler, la préoccupation de simplifier les réseaux. On peut s'en convaincre en comparant la voûte du Palatin (fig. 163) avec celle d'une arcade d'aqueduc dont les restes se trouvent engagés dans les murs de jardins qui bordent la rue donnant accès à l'église Saint-Étienne-le-Rond, à Rome (fig. 159). Il s'en faut que cet ouvrage, malgré sa haute antiquité, présente la

1. A. Choisy, *op. cit.*, p. 49.

correction qu'on s'attend à rencontrer dans les travaux du Ier siècle, aussi pour cette figure, ainsi que pour quelques autres, faudra-t-il en rabattre un peu de la régularité du dessin que nous donnons. L'inconvénient d'ailleurs n'a aucune conséquence puisqu'il s'agit de la théorie bien plus que des édifices eux-mêmes.

Les architectes romains ne furent pas longtemps à s'apercevoir de l'inconvénient du système d'armatures entièrement isolées. Puisque les plus longs carreaux ne pouvaient remplir l'espace entre deux anneaux briquetés; il en résultait que ces anneaux, laissés pour ainsi dire à eux-mêmes, se déformaient par flexion latérale ou flambement. Ce fut pour remédier à cet inconvénient qu'on imagina la disposition d'arceaux accouplés tels que nous les voyons employer dans les voûtes du Colisée et que nous les retrouvons dans un grand nombre d'édifices (fig. 158). Ces méthodes sont générales dans l'art de bâtir à l'époque romaine, elles ne sont pas absolues. Tels monuments présentent à la fois des applications des procédés que nous avons marqués et des exceptions. Le Colisée, principalement, « au point de vue de l'exécution matérielle est, pour ainsi dire, un immense résumé de l'art de bâtir où tous les procédés antiques trouvent tour à tour leur application. Soit que les voûtes aient été refaites à diverses époques, soit que la construction en ait été partagée entre divers entrepreneurs, jouissant d'une certaine indépendance quant aux procédés, on remarque dans les différentes voûtes de l'édifice, et quelquefois dans les diverses parties d'une même voûte, les méthodes les plus disparates[1]. »

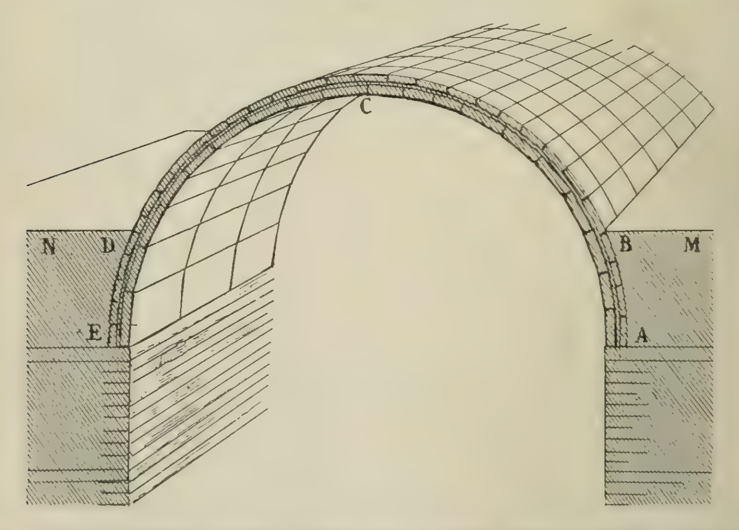
Nous venons de passer en revue les principaux types d'armatures à joints convergents. Si, maintenant, nous jetons un coup d'œil d'ensemble sur les applications qu'elles ont reçues, nous apprécierons, sans qu'il soit besoin de rien ajouter, et les services qu'elles peuvent rendre et les garanties de succès qu'elles assurent dans la construction des voûtes. Mais, à côté de ces avantages, ne serait-on pas fondé à redouter de leur emploi quelques dangers? Ces chaînes noyées dans l'épaisseur des voûtes semblaient former, au milieu des blocages encore humides, comme un noyau incompressible; intercalées dans une maçonnerie qui se resserre sur elle-même, elles en gênaient peut-être les mouvements, et exposaient les masses à des fissures ou des lézardes. S'il en eût été réellement ainsi, les armatures qui facilitaient l'exécution des voûtes auraient hâté ou peut-

1. A. Choisy, *op. cit.*, p. 52.

être préparé leur ruine : mais heureusement les choses se passent d'une manière tout autre. Les voûtes en effet ne sont pas des masses coulées d'un jet, et la marche progressive de la construction par couches de niveau très minces atténue singulièrement le danger des contractions ; chaque couche prend bien vite son volume définitif, le tassement se fait assise par assise : et les mouvements d'ensemble se trouvant évités, les déchirures sont moins à craindre. Cette observation n'est pas d'ailleurs spéciale au mode d'armatures que nous venons de décrire : elle s'appliquera, sans qu'il soit besoin de le rappeler dans la suite, au nouveau genre de construction dont nous allons aborder l'étude [1], l'armature en carrelage.

VII. *Armature en carrelage.*

L'armature en carrelage consistait en une couche de grandes briques carrées de 0 ^{m} 60 de côté environ sur 4 à 5 centimètres d'épaisseur, posées à plat sur la surface convexe des cintres et maçonnées au



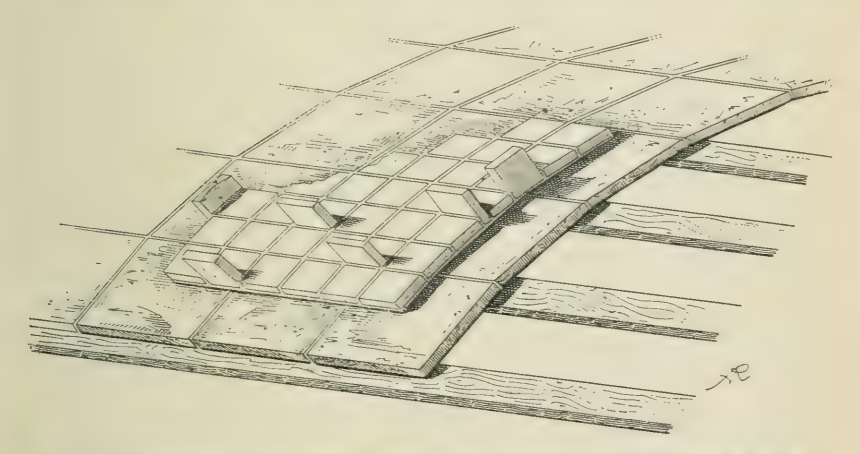
164. — Voûte en carrelage, d'après A. Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains,* p. 61, fig. 28.

moyen de plâtre ou de mortier à prise rapide. Ordinairement ce carrelage, qui pouvait constituer toute l'armature d'une voûte, était doublé d'une seconde couche de carreaux de moindre dimension

1. A. Choisy, *op. cit.*, p. 59 sq.

soudée à la première couche par l'intermédiaire d'un lit de plâtre ou de mortier. Cette voûte, en apparence bien frêle et qu'on n'eût pu décintrer aussitôt après son achèvement, sous peine de la voir s'infléchir, tirait sa résistance de sa fonction même. Dans sa partie inférieure, la voûte était soutenue par les massifs pour toute cette partie où les assises en encorbellement successif se relevaient au prolongement vertical des piédroits comme une sorte d'appendice en surplomb ABM, EDN. La partie qui portait les charges BCD était réduite à un simple arc de cercle et se présentait dans les meilleures conditions d'équilibre (fig. 164).

L'édifice le plus considérable qui ait été construit dans le système



165. — Thermes de Caracalla. d'après A. Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, p. 63, fig. 30.

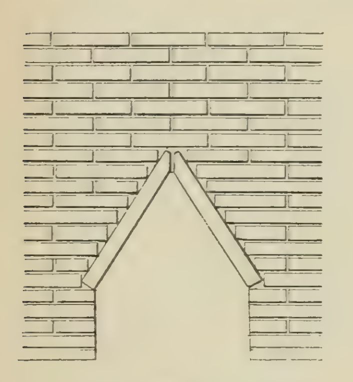
que nous venons de décrire date du premier quart du IIIe siècle, c'est les thermes de Caracalla. Les cintres ayant reçu, non un plancher continu, mais de simples tringles espacées de deux pieds, d'axe en axe, elles furent recouvertes d'un dallage en grands carreaux (0m 60 de côté sur 0m 04 ou 0m 05 d'épaisseur).

Les dimensions de ces carreaux permettaient de recouvrir très rapidement la voûte. On leur superposait alors d'autres carreaux plus petits (0m 20 environ)[1], en ayant soin de poser de temps en temps une brique isolée en saillie, de champ, dans l'épaisseur du deuxième carrelage (fig. 165). Le rôle de ces briques debout, en saillie, sur la surface extérieure de l'armature, était de former entre

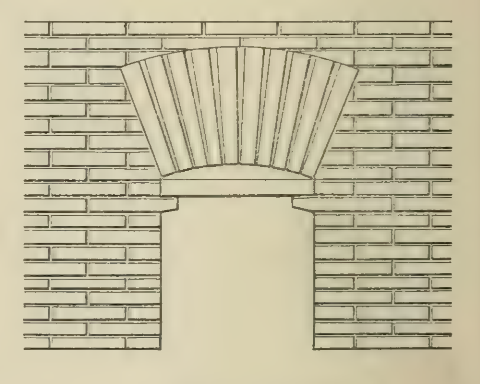
1. Au Panthéon d'Agrippa, les deux couches se composent de carreaux d'égale grandeur.

les armatures et le corps de la voûte des artifices qui en assurassent l'adhérence et l'étroite liaison. Ces briques en saillie ou boutisses se sont partout conservées dans le parement des blocages, mais le reste de l'armature a généralement disparu et on n'en peut juger que par des fragments.

Le type que nous venons de décrire subit diverses modifications qui n'offrent d'ailleurs par elles-mêmes qu'un médiocre intérêt. Le premier carrelage est invariable et on lui superpose des briques formant couvre-joints, ou bien ces briques se bornent à recouvrir les seuls joints perpendiculaires à l'axe de la voûte, enfin on se contente d'appliquer une brique sur chaque jointure de quatre



166. — Armature en carrelage, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, p. 68, fig. 35.



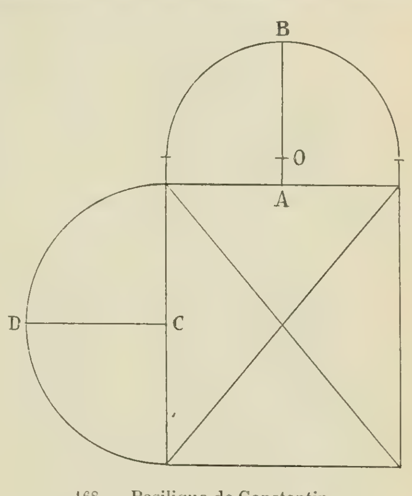
167. — Armature en carrelage, *ibid.*, pl. XIII.

tuiles. Une dernière simplification reste à faire, on supprime la seconde enveloppe carrelée ; cette disposition paraît avoir été rare, l'exemple le mieux caractérisé est celui du cirque dit de Maxence hors de la porte de Saint-Sébastien (fig. 160).

L'usage des armatures en carrelage ne se limite pas aux grands édifices ; nous le rencontrons dans les bâtisses les plus modestes à tel point que, parfois, la voûte se réduit à deux carreaux de $0^m60 \times 0^m60$ arcboutés ; c'est le cas pour de nombreuses galeries d'aqueducs débouchant dans l'arène du Colisée (fig. 166). On se contente encore d'une dalle unique posée de niveau (fig. 167).

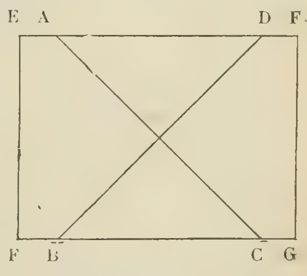
VIII. Voûtes d'arêtes.

Les voûtes d'arêtes n'ont été employées par les Romains que lorsqu'ils se trouvaient acculés à la nécessité de cette construction. Ce n'est pas cependant qu'ils s'y montrassent moins habiles que dans leurs autres travaux; d'ailleurs ils se sont trouvés fréquemment obligés d'y recourir dans la construction des basiliques. Ces édifices comportaient une nef centrale flanquée de deux nefs secondaires et l'éclairage de la nef centrale imposait le choix entre le relèvement de la voûte assez haut pour prendre jour au-dessous de ses naissances, ou bien l'établissement de lunettes dans la voûte, disposition qui réclamait l'emploi des voûtes d'arête. Or, ce fut plus fréquemment au moyen de lunettes que furent éclairées les basiliques.



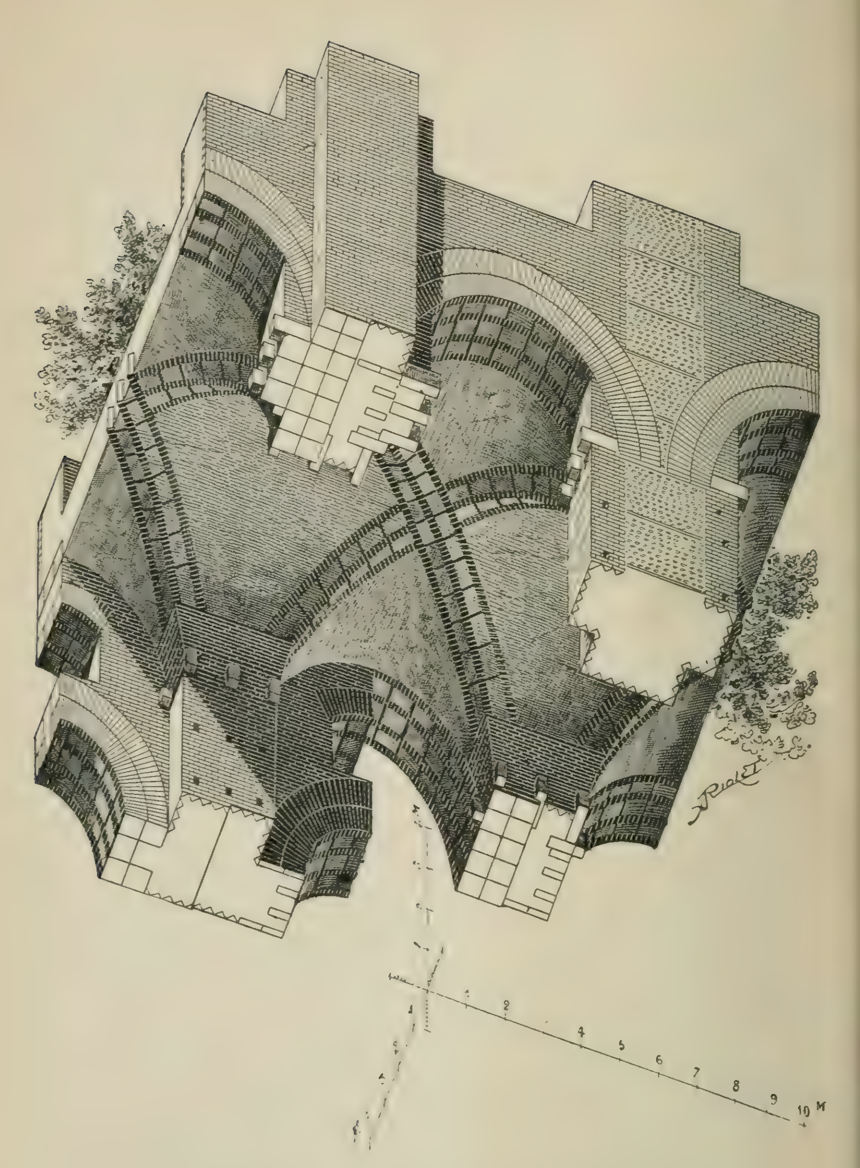
168. — Basilique de Constantin, d'après A. Choisy, *op. cit.*, p. 73, fig. 39.

Nous allons constater ici un fait que nous avons observé dans les catacombes : la négligence à établir une rigoureuse égalité entre deux berceaux qui se pénètrent. Le plus souvent on se contente de placer les sommets au même niveau en conservant aux deux berceaux une courbure en plein cintre. C'est le cas pour la nef centrale de la basilique de Constantin. On y a pris pour montée commune des deux berceaux le rayon C D du plus large des deux : le profil de l'autre berceau est un demi-cercle surhaussé dont la moitié totale A B est égale à C D (fig. 168). Le léger surhaussement qui en résulte pour le berceau le plus étroit, donnait à l'édifice une plus grande élégance.



169. — Thermes de Dioclétien, d'après A. Choisy, *op. cit.*, p. 73, note 40.

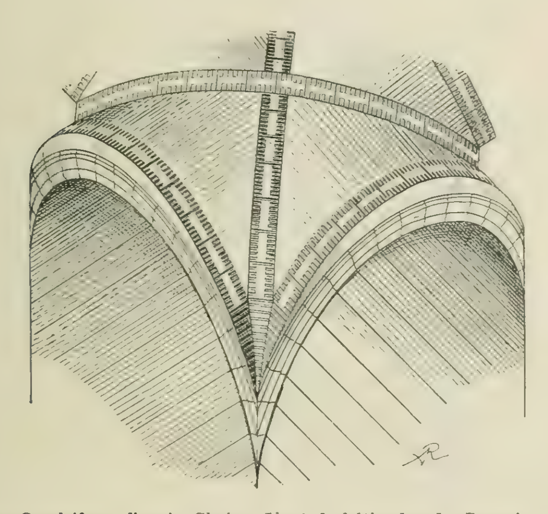
Une autre disposition que nous constatons dans une salle des



170. — Le Palatin, d'après A. Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, pl. VIII.

thermes de Dioclétien n'est pas moins remarquable. Nous la retrouvons, elle aussi, dans les catacombes. Une inégalité très sensible entre les deux côtés d'une salle à voûtes étant donnée, on ramène la construction à celle d'une voûte sur plan carré en négligeant, ou plutôt en ajoutant la partie supplémentaire en deux sections égales à deux des berceaux (fig. 169). Soit le carré ABCD mesurant sur toutes ses faces une largeur égale à AB, on donne aux berceaux AOB, COD les prolongements AE, FB et DG, HC.

Le procédé technique adopté pour la construction des voûtes



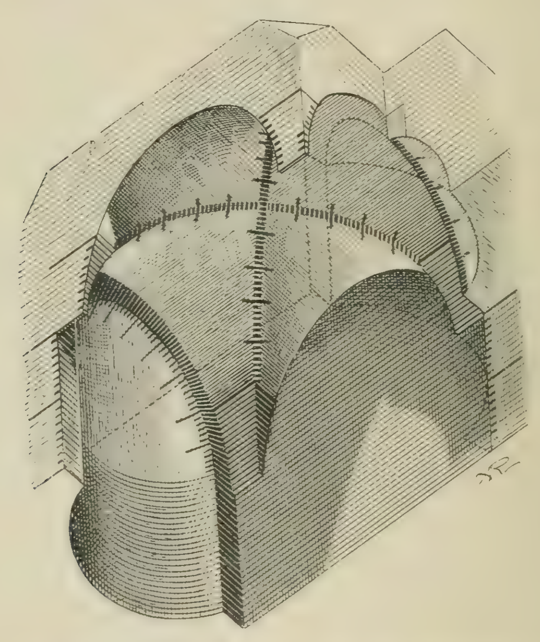
171. — Janus Quadrifons, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, pl. VII, n. 2.

d'arête rappelle celui que nous avons décrit pour les voûtes en berceau : réseau briqueté ajouré ou carrelage léger et massif de maçonnerie brute. Bien que l'on ait constaté l'emploi des carrelages dans l'une des salles des thermes de Caracalla, au Palatin et à la villa d'Hadrien, on peut croire que l'emploi des nervures briquetées a été plus répandu, comme mieux approprié au dessein d'une intersection.

Nous trouvons encore ici bien des variétés. Tantôt on fait usage de trois arceaux parallèles reliés entre eux deux à deux par des dalles en poteries, tantôt de la nervure à deux chaînes, tantôt d'une chaîne unique de briques.

L'armature d'une galerie du Palatin située à l'angle méridional de la colline (fig. 170) nous montre le premier mode. Les arcs arêtiers

sont établis exactement comme aux thermes de Dioclétien, sauf que les arcs transversaux ont été jugés superflus eu égard aux dimensions de la salle. Nous trouvons dans la voûte d'arête de la partie centrale du portique dit de Janus Quadrifrons (fig. 171) l'emploi de la nervure diagonale à deux chaînes seulement. C'est encore au Palatin, dans une salle dominant le vallon du grand cirque, que nous rencontrons l'arcature diagonale à une seule chaîne



172. — Le Palatin, d'après A. Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, pl. VII, fig. 1.

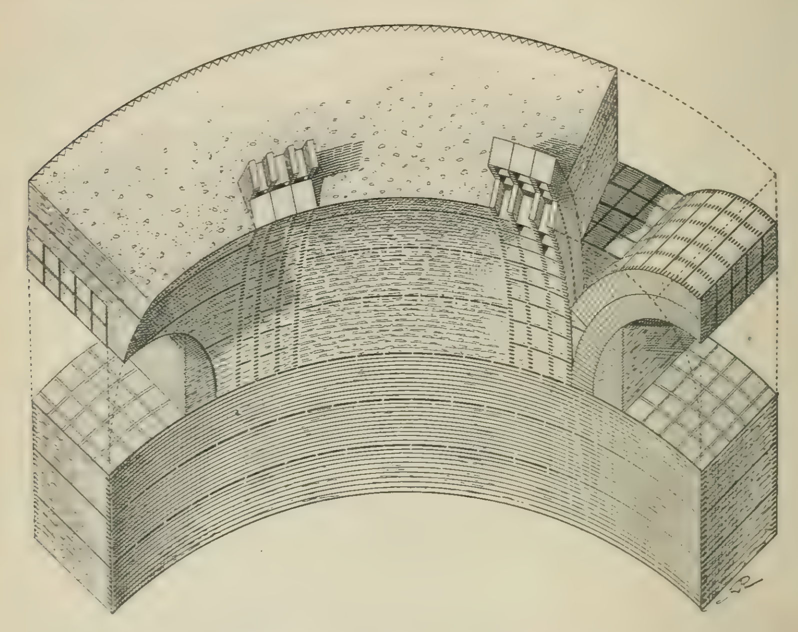
de briques (fig. 172). Dans l'établissement de ces voûtes briquetées, « la seule opération délicate était de ménager au sommet le croisement des nerfs diagonaux. On fermait sans peine l'une des deux nervures, on terminait un des deux arêtiers, mais quand il fallait terminer l'autre une difficulté se présentait : les moitiés de ce second arc venant presser à droite et à gauche la nervure creuse, menaçaient de l'écraser. Il fallait donc remplir de maçonneries les cellules supérieures du premier arc avant de poser les dernières briques du second arc, la construction se poursuivait dès lors sans le moindre embarras. »

IX. Voûtes sphériques.

Les constructeurs romains nous ont laissé des voûtes sphériques sur plan circulaire qui ont contribué pour une bonne part à leur grande et durable réputation. Les difficultés que présentait la construction des dômes n'étaient pas cependant plus grandes que celles qu'offraient les autres voûtes. « Chaque tranche horizontale étant de forme annulaire tend à se maintenir par elle-même en équilibre ; et il semble qu'une coupole, dont le plan est un cercle parfait, réclame moins une ossature résistante qu'un moule capable de donner à chaque partie la courbure qui lui convient. Plus d'une coupole antique fut en effet maçonnée sans autre appui que la charpente de ses cintres. Mais la résistance aux déformations résultant de la courbure des surfaces s'atténue à mesure que le rayon augmente : et, pour les dômes d'un diamètre comparable à celui du Panthéon de Rome, la courbure étant presque insensible, les avantages de stabilité qu'elle procure deviennent pour ainsi dire illusoires. — Même lorsqu'ils avaient à construire sur de moindres dimensions, les Romains paraissaient redouter la disposition des massifs à s'affaisser sur leurs cintres ; et dès que la portée atteignait une vingtaine de mètres, ils regardaient les armatures en briques comme capables d'offrir aux charpentes provisoires un très utile renfort [1]. On tenta d'employer la méthode du réseau continu en briques (fig. 163) mais les difficultés étaient grandes par suite de la nécessité de diriger les cordons de briques suivant les divers méridiens et de varier sans cesse la forme des mailles. Le type le plus remarquable de ce procédé est celui de l'édifice désigné sous le nom de *Torre de' Schiavi*, à gauche de la route qui conduisait de Rome à Préneste. On préféra remplacer le réseau continu par de simples chaînes isolées les unes des autres et partageant la voûte en une série de fuseaux. Une voûte de thermes [2] nous montre une application de ce système, du moins dans le voisinage des naissances, car la voûte ayant été coupée en son milieu il n'est plus possible de dire quel était l'arrangement des chaînes de briques dans les parties hautes. Quelle que soit la date de cette magnifique ruine, l'exécution en est des plus intéressantes par la correction irréprochable

1. A. Choisy, *op. cit.*, p. 81.
2. Elle pourrait avoir fait partie des Thermes d'Agrippa.

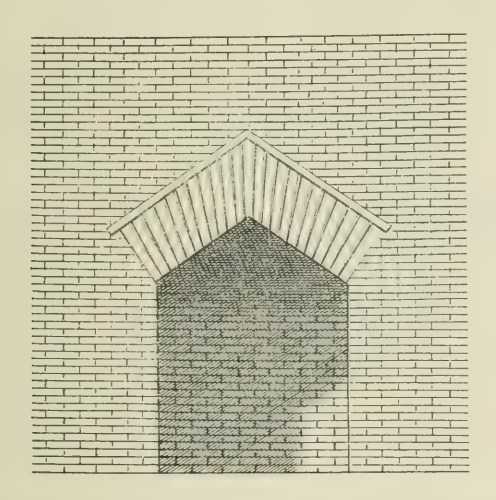
de la facture et la régularité des formes. Avec l'expérience, les constructeurs simplifièrent les procédés, mais ce que nous devons retenir, c'est ici, comme ailleurs, l'emploi de l'armature briquetée afin d'établir la carcasse de la construction (fig. 173).



173. — Thermes d'Agrippa, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, pl. x.

Rien ne serait plus éloigné de la vérité que de professer, en matière de construction romaine, l'existence de règles formelles d'une application rigoureuse et invariable. La diversité de méthode et de procédés est grande. Le choix des matériaux impose des modifications profondes dans l'aspect des voûtes, et ce choix est commandé par la question des ressources locales. Il suffit de passer de Rome à Pompéi pour constater le changement. A Pompéi, le constructeur se contente d'une croûte continue de tufs mêlés à du mortier environnant les cintres ; l'armature devient une voûte mince en matériaux presque bruts, faisant une fonction analogue à celle que nous avons vu attribuer aux carrelages romains et supportant le poids entier de la partie haute des massifs. Ce genre de support se retrouve dans les corridors de l'arène, dans les galeries des deux théâtres, dans les salles de l'étage inférieur de la maison de Diomède.

A Vérone, on remplace le tuf et les briques par les galets de l'Adige. A Vienne, dans le Dauphiné, on remplace l'armature et le cintre par un noyau en terre servant de moule pour la coulée du massif, ce système a même été employé à Rome dans le soubassement d'un des principaux temples qui s'élevaient sur la plate-forme du Palatin. Dans le théâtre de Taormine on voit de grandes niches présentant, au lieu d'une voûte en arc de cercle, une voûte en pointe,



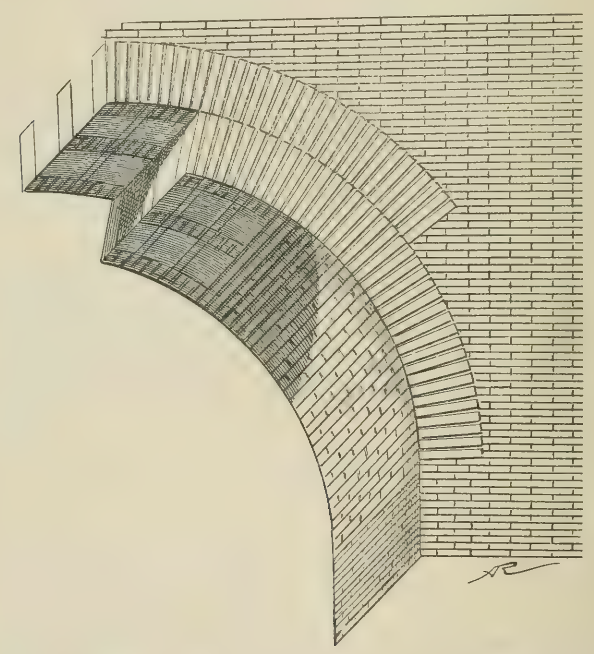
174. — Théâtre de Taormine, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, pl. xv, fig. 5.

et cette particularité a été observée à Rome, non loin du cirque de Maxence pour les voûtes de constructions antiques (fig. 174).

Il paraît évident que les préoccupations utilitaires et économiques se sont accordées avec l'expérience technique pour introduire des dispositions qui ne semblent pas être le résultat d'une systématisation pratique, mais seulement d'une initiative individuelle. C'est ainsi que certains faits isolés ou très rares ne peuvent être tenus pour autre chose que la tentative d'une construction ou la méthode d'une école au sens le plus restreint du mot. On doit donc laisser une part très large, selon nous, aux divers cas de la pratique, trop disséminées pour offrir l'unité et la cohésion d'une doctrine archéologique.

X. Les contreforts.

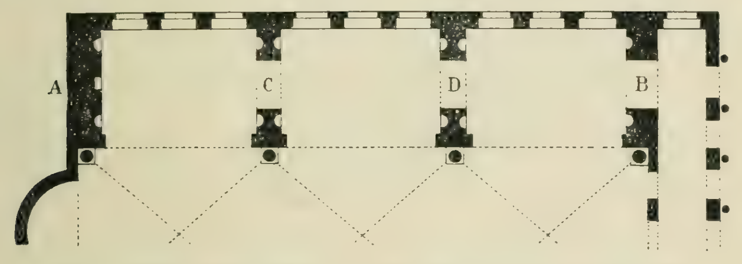
Tandis que des questions d'économie ou le désir d'une plus grande rapidité portaient les constructeurs à adopter des moyens très simplifiés et très expéditifs, comme, par exemple, les voûtes passant de la maçonnerie pleine en grandes briques à un simple réseau à jour recevant un blocage et des arcatures en briques che-



175. — Anneaux emboîtés, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, pl. xv, fig. 2.

vauchées dégénérant soudain en arceaux emboîtés et indépendants (fig. 175), il arriva que l'adhérence des mortiers alla jusqu'à permettre de bâtir de petites voûtes sans cintres. Mais les architectes se trouvèrent en face de difficultés d'une autre nature. La voûte monolithe, telle qu'ils la construisaient, ne réclame pas absolument des étais auxiliaires, la surface d'appui peut lui suffire. Néanmoins tout massif achevé subit un lent mouvement de déformation qu'il est sage de prévenir. Le moyen le plus efficace est de serrer entre des éperons puissants les reins qui tendent à s'écarter. Les anciens

ont, en effet, connu et employé les contreforts. Nous en retrouvons à Sainte-Marie-des-Anges, au temple de la Paix et, en un mot, presque dans toutes les grandes voûtes d'arête. Mais, loin de faire de ces contreforts un ornement, une richesse, presque une nécessité architecturale ainsi qu'il arriva au moyen âge, on s'obstina à les dissimuler lorsqu'on ne pouvait pas les supprimer complètement. « En général, les Romains n'employaient ces étais extérieurs qu'avec une extrême réserve : dans la consolidation des voûtes aussi bien que dans toutes les parties de la bâtisse, ils évitaient les ouvrages auxiliaires : au lieu d'élever des massifs spécialement affectés au rôle de contreforts, c'est-à-dire des massifs servant à la stabilité de l'édifice sans concourir à ses usages, ils cherchaient à maintenir les



176. — Basilique de Constantin. *L'art de bâtir chez les Romains*, fig. 56.

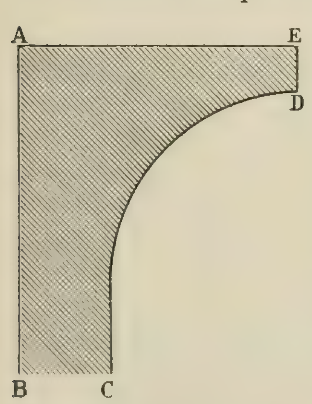
voûtes par un groupement convenable des diverses parties d'une même construction. Dans leurs salles voûtées en berceaux, les contreforts sont plus rares et moins saillants ; dans les édifices circulaires c'est presque une exception de rencontrer des éperons adossés au tambour[1]. » Les exemples sont nombreux de l'artifice au moyen duquel on évitait l'appendice encombrant du contrefort, c'est surtout dans les thermes de Caracalla qu'on en relève de fréquentes et remarquables applications.

Dans la basilique de Constantin les voûtes d'arête de la nef centrale avaient une portée de 23 mètres, presque égale à celle de la nef de Saint-Pierre de Rome ; on ne pouvait les abandonner sans contreforts. Afin cependant de les éviter on imagina d'en faire les piédroits d'une nef latérale. Ainsi au moyen d'une voûte en berceau, les butées A, C, D, B, perdirent leur aspect, sinon leur rôle accessoire, et devinrent les arceaux d'une nef latérale (fig. 176). Ailleurs, au Panthéon d'Agrippa, par exemple, on a préféré exagérer l'épaisseur des piédroits, sauf à évider les massifs par de vastes et profondes niches.

1. A. Choisy, *op. cit.*, p. 93.

Afin d'éviter, dans une certaine mesure, la nécessité des piédroits d'une ampleur considérable et celle des contreforts, même accommodés comme dans la basilique de Constantin, les constructeurs ont visé à alléger le poids des voûtes en y faisant entrer des matériaux d'un poids extrêmement faible, principalement les ponces que l'on voit apparaître surtout à partir du point où leur légèreté décharge d'autant les poussées. La plupart des voûtes au Colisée, aux thermes de Caracalla et de Titus sont faites de tufs volcaniques d'une extrême porosité. Enfin, une notice, rapportée dans la compilation d'Isidore de Séville et très probablement extraite de quelque écrivain romain, énonce formellement la pratique qui consistait à réserver de parti pris les matériaux les moins lourds pour la construction des voûtes. *Sfungia, lapis creatus ex aqua, levis ac fistulosus et cameris aptus* [1]. L'emploi des vases en poterie dans les massifs n'a été constaté que trop exceptionnellement pour qu'on puisse penser que leur présence résulte d'un calcul en vue de l'allègement des poussées (fig. 160). A l'époque suivante, nous trouverons des voûtes entièrement composées de tubes creux, mais ce procédé ne paraît pas avoir été employé exclusivement pendant la période que nous étudions dans ce volume.

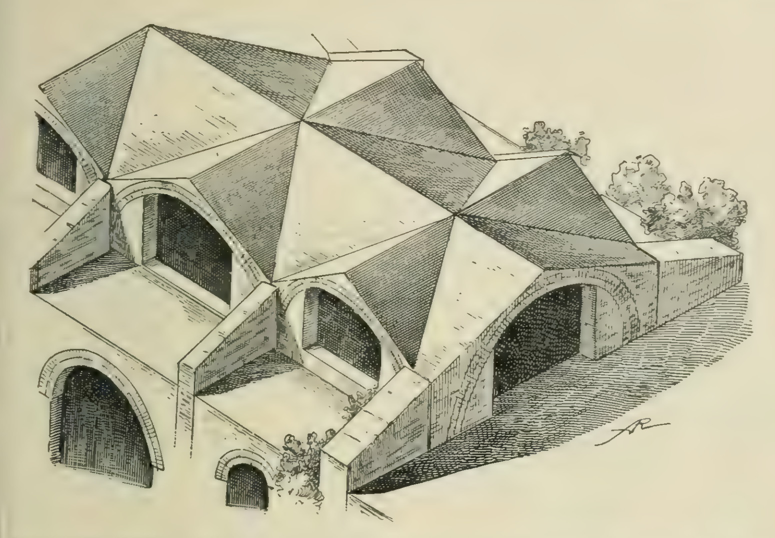
« Les voûtes antiques constituent les toitures des édifices qu'elles abritent, jamais on ne voit, au-dessus d'elles, une charpente, un comble. Il semble qu'aux yeux du constructeur romain ce soit un double emploi et une combinaison vicieuse, que de protéger les maçonneries d'une voûte par un comble construit en bois, matière coûteuse, altérable et de courte durée : ou bien il adopte le système des toitures en bois, et alors les voûtes sont exclues, ou bien il admet le régime de la construction voûtée, mais cette fois la charpente est proscrite, et la voûte à elle seule tient lieu de tout : c'est sur l'extrados [2] que poseront les lames de métal ou les tuiles sur lesquelles doivent glisser les pluies ; quelquefois même, la maçonnerie, arasée en plateforme, n'aura pour revêtement qu'une simple chape en béton fin et serré (fig. 177).



177. — Chape en béton d'après Choisy, *ibid.*, fig. 57.

1. *Origines*, l. XIX, c. x. Cf. A. Choisy, *op. cit.*, p. 96.
2. Surface convexe et extérieure d'une voûte.

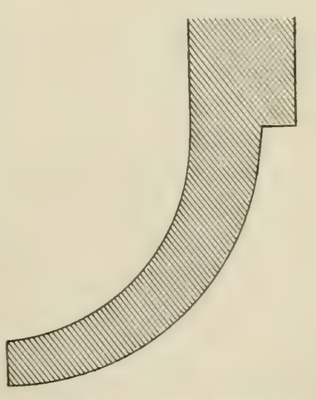
Toute une série de voûtes aux thermes de Caracalla appar-
ennent à ce type : les massifs se terminent suivant des surfaces
resque horizontales ; et la dernière assise, recouverte d'une



178. — Sainte-Marie-des-Anges, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, fig. 54.

osaïque de marbres colorés, est utilisée comme le sol d'une magni-
que terrasse. Dans le cas contraire, lorsque la voûte est couverte de
iles ou de lames métalliques, elle
ecte ordinairement l'aspect du toit à
rsants qu'elle remplace. Nous avons une
plication remarquable de cette sorte
extrados à Sainte-Marie-des-Anges (fig.
8).

L'intérieur est formé par une série de
ûtes d'arêtes. Qu'on imagine sur cha-
n des berceaux une toiture spéciale,
la pénétration mutuelle de ces toitures
nnera exactement la forme admise
ur l'extrados des voûtes ; les noues
rrespondent extérieurement aux arêtes
érieures : de toutes les solutions
tait, à la fois, la plus naturelle et celle
i assurait aux eaux l'écoulement le plus libre. Semblables dispo-
ions s'observent aux Thermes de Paris, à la basilique de



179. — Voûte convexe extradossée d'après Choisy, *ibid.*, fig. 58.

Constantin, etc. : seules les voûtes convexes étaient extradossées suivant des surfaces convexes : et leur profil le plus ordinaire était celui qu'on vient de dire [1] (fig. 179).

XI. Les constructions appareillées.

Jusqu'ici nous avons réservé notre attention pour les constructions concrètes ; il faut maintenant dire quelque chose des constructions appareillées. Les mêmes variétés locales que nous venons de noter s'y retrouvent et jusqu'aux procédés techniques. C'est ainsi qu'il y a des types spéciaux à telle contrée et qu'on ne peut faire plus que de soupçonner, là où la ruine est universelle. Ce serait une erreur de croire que les constructions concrètes ouvraient plus que les autres l'accès aux influences locales. Sans doute, les armatures en briques se prêtaient à bien des combinaisons, et ce serait même une raison de penser qu'elles se sont adaptées avec une souplesse indéfinie aux procédés locaux ; il n'en est rien. A mesure qu'on s'éloigne de Rome on en constate progressivement l'abandon. L'éloignement de Pompéi et de Vérone suffit à expliquer des types très différents dans lesquels le rôle de l'armature se réduit de plus en plus ; dès qu'on a franchi les Alpes, l'idée même d'armature disparaît ; ou bien, par un curieux renversement des rôles, cette armature en moellons convergents augmente d'importance au point de devenir elle-même le corps de la voûte : quant au blocage par couches horizontales, ce n'est plus qu'une garniture, une sorte de remplissage, en un mot, un accessoire : les fonctions sont désormais interverties.

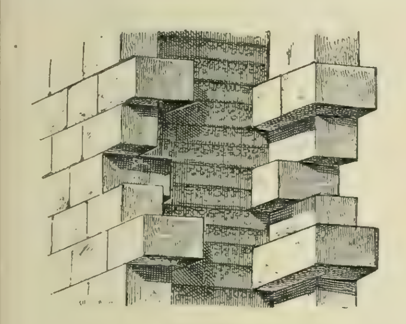
Mêmes constatations dans les constructions appareillées.

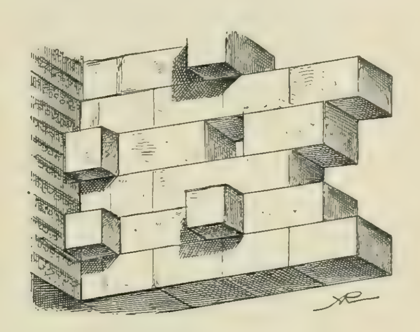
Celles-ci nous présentent moins d'originalité par rapport à ce qui avait précédé et à ce qui suivit. Les procédés d'appareil des maîtres constructeurs de l'époque impériale sont, d'ordinaire, empruntés à la Grèce et n'ont subi que des modifications accidentelles. Pour les murs construits entièrement en pierres de taille, l'agencement consista dans la juxtaposition avec agrafes. Pour les murs composés d'un parement d'appareil et d'un blocage, on employa deux procédés : 1° alternance d'une assise continue de boutisse avec une

1. A. Choisy, *op. cit.*, p. 99.

assise continue de carreaux ; 2° alternance d'une assise continue de carreaux avec une assise mixte (fig. 180, 181).

Les pierres de taille sont posées à sec, même quand elles doivent affleurer des blocages ou y pénétrer plus ou moins profondément. « Il faut, pour comprendre cette singulière exclusion du mortier, remonter à l'idée même que les anciens se faisaient de son rôle : c'était pour eux une matière d'agrégation, rien de plus ; jamais ils ne songèrent à l'utiliser pour transmettre ou régulariser les pressions





180, 181. — Murs appareillés, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, fig. 65-66.

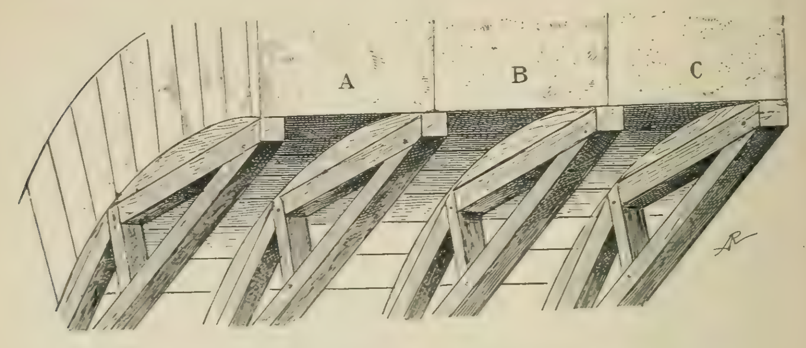
entre les pierres. En l'adoptant dans leurs constructions concrètes, ils ne lui assignaient qu'une seule fonction : celle d'une sorte de gangue plastique, propre à réunir des cailloux en une agglomération artificielle. Dans la construction en grands matériaux réguliers, le mortier était insuffisant pour produire un semblable résultat ; dès lors ils le regardèrent comme inutile, ils en proscrivirent l'emploi, et songèrent à rendre les blocs solidaires entre eux en les réunissant par des pièces de fer fortement scellées [1]. »

Pour leurs voûtes appareillées, ce n'est plus aux Grecs, mais aux Étrusques que les Romains ont emprunté. Ils ont peu modifié ce qu'ils ont adopté et rarement avec bonheur. La préoccupation que nous avons constatée dans la construction reparaîtra une fois encore et plusieurs changements regrettables n'auront d'autre explication que la recherche de l'économie.

C'est cette pensée d'économie qui a conduit à cintrer seulement la partie haute d'une voûte d'appareil en établissant le cintre sur des voussoirs saillants comme cela se voit au pont du Gard et au pont Saint-Barthélemy à Rome. On ne se contenta pas de cette

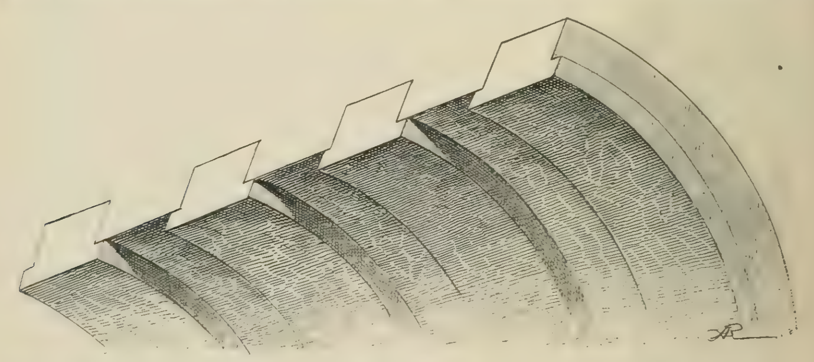
1. A. Choisy, *op. cit.*, p. 115.

réduction, on procéda, pour la construction des arches, par arceaux juxtaposés et sans liaison au lieu d'arceaux enchevêtrés.



182. — Arceaux de cintre sans couchis, d'après A. Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, fig. 80.

Cette disposition permettait de supprimer le couchis toujours dispendieux du cintrage puisque chaque section annelée reposait sur une ferme (fig. 182). C'était un progrès dans une voie où l'application des architectes romains en amena bientôt un autre. On

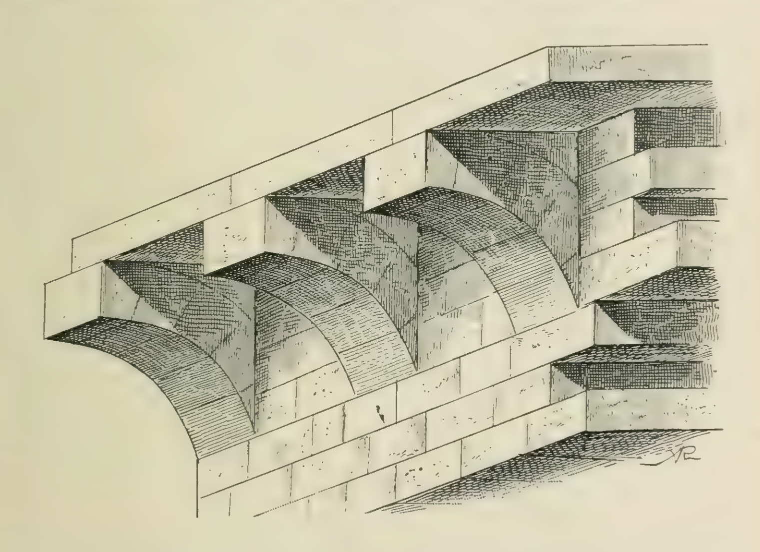


183. — Bains de Diane à Nimes, d'après Choisy. *L'art de bâtir chez les Romains*, pl. xvi, fig. 1.

avait construit, suivant le procédé que nous venons d'indiquer, plusieurs ouvrages de la région du pont du Gard, en particulier les voûtes supérieures de l'amphithéâtre d'Arles, celles des arênes de Nimes, celles du Temple de Diane. Dans ce dernier édifice on fit encore usage d'un procédé nouveau permettant de diminuer dans une proportion considérable la fatigue que subissent les cintres. Au lieu de juxtaposer A B C, on les isola et on remplit les vides par une sorte de dallage courbe qui s'appuya sur les arcs doubleaux, non sur les cintres exonérés et d'une confection d'autant moins dispendieuse (fig. 183). Ces sortes de voûtes déliaisonnées sont nom-

breuses dans la région du pont du Gard, parce que la qualité des matériaux du pays se prêtait admirablement à ces constructions ; on ne les retrouve pas ailleurs, sauf dans une région dotée de matériaux analogues. C'est un précieux exemple de l'influence locale que cette rencontre frappante entre des édifices gaulois et des édifices syriens, et qui mérite qu'on s'y arrête un instant.

Les voûtes souterraines des arènes d'Arles nous en fourniront un exemple (corridor en prolongement du grand axe de l'amphithéâtre) (fig. 184). Au lieu de suivre la courbure des arceaux, de se modeler sur eux, les dalles de remplissage prennent l'apparence d'une plate-forme ; chaque arc porte, en manière de tympan, un



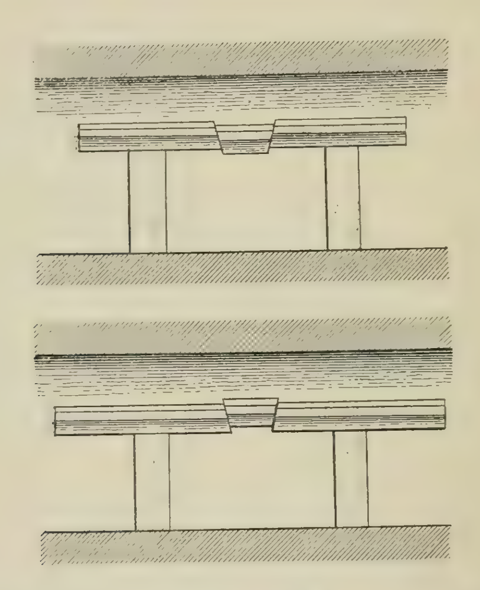
184. — Arènes d'Arles, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, pl. XVI, fig. 3.

petit mur arasé au niveau de l'extrados ; et les dalles, rangées sur la dernière assise horizontale de ce tympan, se disposent suivant une surface plane qu'on peut utiliser comme le sol d'un nouvel étage. Qu'on se reporte au procédé de construction de la basilique de Chaqqâ (fig. 128) et on verra un procédé identique de dallage qui, en Syrie, fait partie d'un système entier d'architecture caractérisé par les dallages horizontaux reposant sur les arcs isolés.

D'autres systèmes se rencontrent, dont quelques-uns attestent une étrange indifférence pour la correction linéaire et le goût esthétique. A Vérone, l'amphithéâtre nous montre l'usage de plates-bandes clavées traitées avec une précipitation sans pareille. Les

linteaux horizontaux ont été couchés à une certaine distance les uns des autres en équilibre sur les piédroits.

Le point d'appui d'un sommier correspond au milieu de sa longueur et la clef vient s'intercaler entre deux sommiers. Son étroitesse et, par conséquent, sa légèreté, ne pouvaient déplacer les sommiers qui supportaient presque toute la charge de maçonnerie. C'est après un premier arasement et pour éviter toute chance de culbute qu'on posait la clef, mais il se trouva alors que, taillée d'avance, elle était ou trop large ou trop étroite. On ne pouvait plus



185, 186. — **Amphithéâtre de Vérone, d'après Choisy,** ***L'art de bâtir chez les Romains***. pl. XXII. fig. 3. 4.

songer à reculer ou à avancer les sommiers, on ne se donna pas la peine de retailler ou de changer les clefs, on continua (fig. 185-186).

Ce que nous venons de marquer dans telle ou telle localité a une portée plus étendue qu'on ne serait dès l'abord porté à le penser. En effet, ce n'est pas à quelques villes prises à part que s'appliquent dans leur généralité les remarques faites dans les pages qui précèdent, mais, sauf quelques réserves sur lesquelles nous reviendrons plus loin, à l'Occident tout entier. Deux civilisations et deux arts se partageaient l'empire romain, séparés l'un de l'autre par l'Adriatique. Dans les contrées de langue latine, dont nous venons de nous occuper, régnait un système de construction issu de toutes

pièces du génie romain. Les influences grecques y avaient à peine pénétré. L'Occident reçut de Rome tout ce qu'il plut à Rome de lui donner, s'habitua à la dépendance absolue et universelle jusqu'au jour où, Rome détruite ne lui donnant plus rien, il se trouva dans cette indigence artistique inouïe qui est la marque de la période barbare.

Ce qui se passa en Orient fut tout différent. L'unité de langue et de civilisation avait contribué à y implanter l'art grec avec les idées de la Grèce. A vrai dire, ces idées et cet art avaient passé par Alexandrie, mais ils gardaient néanmoins assez d'originalité et de vigueur pour s'assimiler les apports de l'invasion romaine, demeurer, dans une certaine mesure, indépendants à leur égard, traverser la durée du Haut-Empire et se retrouver, altérés mais reconnaissables encore et vivaces le jour où, Rome détruite, l'Orient redevient un empire à part. De cet événement date pour la société une forme nouvelle de civilisation et, pour l'art, un type d'architecture entièrement original, l'architecture byzantine.

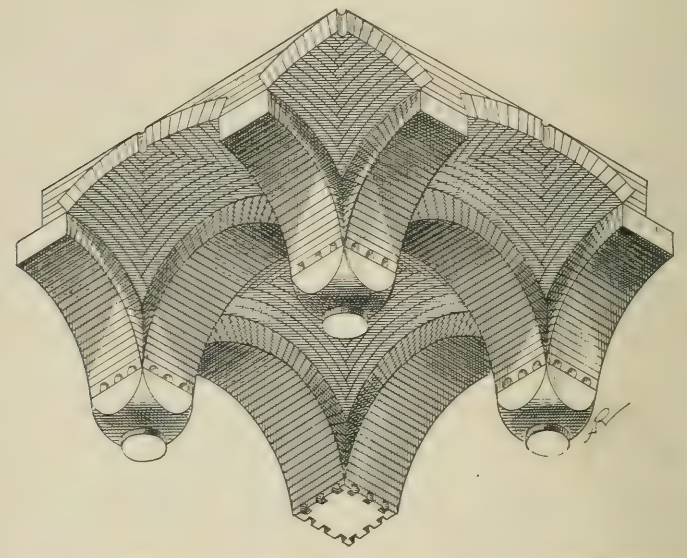
XII. Caractères de la seconde période.

Il n'est heureusement plus question aujourd'hui d'un certain art byzantin sortant parfait du cerveau génial des architectes de Sainte-Sophie un peu à la manière dont Minerve casquée sortait du cerveau de Jupiter. Les origines de l'art byzantin, que représente éminemment l'architecture byzantine, sont beaucoup plus modestes et surtout plus compliquées. Nous essayerons plus loin de montrer ce qui, dans les divers domaines de l'art, en subsiste à l'heure actuelle. Afin de ne pas nous écarter des faits certains, nous nous bornerons à prendre l'architecture qualifiée de byzantine à l'heure même où la volonté de Constantin compromet l'art romain et assure le succès de l'art d'Asie-Mineure.

Ainsi, au moment où les méthodes romaines sont vouées à l'abandon, nous rencontrons, sans méprise ni hésitation possible, les procédés byzantins. A Constantinople même, la citerne dite des « Mille et une colonnes » nous montre des voûtes, qui sont des calottes sur pendentifs, exécutées par tranches et des chapiteaux du type byzantin le plus irrécusable (fig. 187). Or, suivant Du Cange [1], cette construction n'est probablement autre chose que le réservoir

1. Du Cange, *Constantinopolis christiana*, in-fol., Parisiis, 1680, p. 96-132.

bâti par le sénateur Philoxène, sous le règne de Constantin. Cet exemple n'est pas isolé. La citerne Yérè-batan-Seraï, non moins évidemment byzantine que la précédente, n'est autre que la citerne Basilica, construite au IVe siècle par Constantin [1] (fig. 188). Les chapiteaux, ainsi que l'a observé M. Choisy [2], s'y présentent, la plupart, à l'état d'épannelage : on sent que des édifices somptueux, et



187. — Citerne des Mille et une Colonnes à Constantinople, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, pl. XIII, fig. 3.

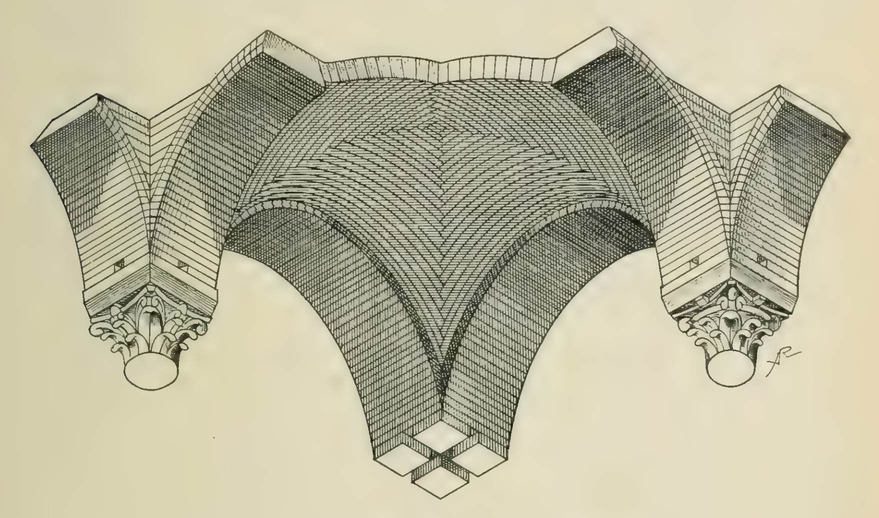
d'une architecture encore classique, furent interrompus pour fournir à cette citerne leurs pierres ébauchées. C'est ainsi que, d'après les documents transcrits par Eusèbe [3], Constantin arrêta les grands travaux de l'empire pour faire servir les colonnes, les plafonds mêmes, à l'achèvement de sa nouvelle capitale. Le rapprochement, à lui seul, vaut presque une date.

Il serait aisé de remonter plus haut encore et d'énumérer des édifices qui, bien au delà de l'époque romaine, laissent entrevoir les rudiments de la construction byzantine jusque dans les plus

1. Du Cange, *Constantinopolis christiana*, p. 95.
2. A. Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, in-4°, Paris, 1883, p. 152.
3. Eusèbe, *Vita Constantini*, l. III, c. XXIX, XXXI, XXXII, *P. G.*, t. XX, col. 1080 sq. ; Libanius, Ὑπὲρ ἱερῶν, édit. Reiske, t. II, p. 186.

anciennes civilisations de l'Orient[1] ; mais nous y reviendrons et nous nous bornons ici volontairement à la limite que nous avons marquée. Ce qui paraît incontestable, c'est que l'art byzantin vivait dès l'époque romaine à côté de l'architecture officielle ; éclipsé par elle, il n'attendait, pour se produire au grand jour et se consacrer par des œuvres durables, que le déclin des traditions classiques.

Vers le temps d'Auguste, les architectes romains commencèrent



188. — Citerne Yérè-batan-Seraï à Constantinople, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, pl. XIII, fig. 1.

à employer, parmi les matériaux usuels de la grande construction, la brique. Son introduction fut le point de départ de toute l'architecture de la Rome impériale ; en quelques années l'emploi de la brique décupla les moyens d'action des architectes et leur permit, entre autres choses, de jeter dans l'espace ces belles voûtes sur armatures à claire-voie dont la hardiesse et la perfection nous ravissent.

Rendre possible la construction des voûtes sur armature fut pour l'Occident la conséquence qu'amena l'usage en grand des nouveaux matériaux. En Orient, un mouvement analogue s'opéra vers la même date et sous la même influence, mais dans une direction différente, car chaque province, chaque ville de l'empire conservait à son gré, en fait d'architecture comme en matière de religion ou

1. A. Choisy, *op. cit.*, p. 153-154.

d'organisation civile, ses usages propres et ses traditions. Les Romains, en introduisant dans les provinces d'Asie les matériaux dont ils avaient inauguré l'usage, laissèrent les constructeurs asiatiques maîtres d'en faire l'emploi qui leur conviendrait. L'emploi de la brique cuite adapté aux vieilles méthodes de la construction par tranches permit d'ériger en système les artifices de la construction sans cintrage et détermina, parallèlement au courant occidental de la construction concrète sur armatures, un autre courant d'idées appelé à renouveler l'architecture entière de l'Orient. Grâce à ces matériaux admirablement adaptés à ses exigences, le système des voûtes par tranches prit un essor inattendu; l'écrasement n'étant plus à craindre, la portée des applications s'agrandit ; l'art oriental, subordonnant ses détails à son nouveau principe, devint une architecture distincte, celle que nous appelons l'architecture byzantine, dans laquelle les tendances asiatiques se résument comme dans leur expression dernière.

Jusqu'ici notre étude nous a montré dans l'architecture occidentale d'époque romaine une préoccupation dominante : l'emploi de la voûte. Une préoccupation identique forme l'élément principal de l'architecture byzantine. Mais la ressemblance s'arrête à ce point parce que les deux sortes de voûtes ne se ressemblent ni par l'aspect ni par la structure. En Occident, la voûte n'est guère qu'une œuvre primitive témoignant d'une force matérielle immense; à peine y rencontre-t-on quelques chaînes de brique noyées dans un massif énorme de mortier et de cailloux. En Orient, au contraire, on a débité chaque portion de la voûte de façon à en faire une combinaison distincte ayant, dans l'ensemble, sa place déterminée et sa fonction.

Au lieu de la force matérielle, c'est ici le calcul qui donne à l'édifice tout entier sa disposition savante. En effet, les poussées des voûtes réclament des masses d'appui d'un type nécessaire qui découle du système des voûtes comme son corollaire et rend un plan byzantin reconnaissable à première vue.

XIII. Les massifs.

De même que l'Occident, l'Orient a fait usage pour ses concrétions de briques, de pierrailles et de mortier; mais tandis qu'en Occident, nous avons rencontré l'usage des compressions, en Orient

nous constatons que le procédé de construction par pilonnage est inconnu. Au lieu d'y employer des matériaux concassés on préfère des moellons de 15 à 20 centimètres d'épaisseur. Leur arrangement diffère. Tantôt les matériaux sont jetés pêle-mêle, tantôt ils sont disposés par assises réglées; ajoutons que le pêle-mêle n'est qu'un désordre apparent et que, ordinairement, les moellons dessinent un mode quelconque de groupement, comme dans les figures suivantes (fig. 189-190).

Dans les constructions en blocage une disposition, ou, pour mieux

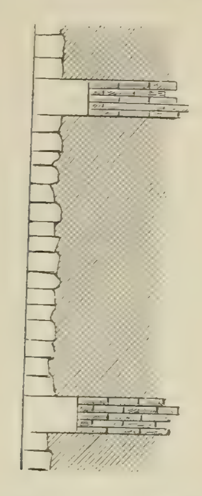


189, 190. — Soubassements du palais de Spalato, d'après Choisy. *L'art de bâtir chez les Byzantins*, fig. 1, 2.

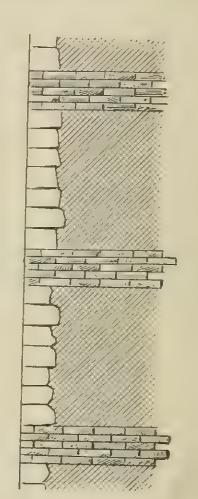
dire, une interprétation nouvelle, apparaît de l'emploi des arases. Les constructeurs romains interrompaient le blocage par une assise de grandes briques formant arases et donnant à la masse une liaison transversale bien assurée. Les Byzantins font de même, sauf qu'ils emploient rarement moins de trois assises superposées, là où les Romains se contentaient d'une seule. Nous en avons des exemples dans la citerne de Tchokour-Bostan à Constantinople où les assises de brique sont au nombre de cinq et forment ensemble une bande de 0m 42 de hauteur revenant de trois en trois mètres, et dans les fortifications byzantines de Salonique (fig. 191-192) où l'intervalle se réduit à 1m 50. Il faut noter dès maintenant que l'épaisseur du lit de mortier n'est jamais moindre que celle des briques elles-mêmes, elle la dépasse parfois et il n'est pas rare de trouver entre deux assises de 4 centimètres, des lits de mortier de 5 ou 6 centimètres. Dans les ruines du palais des Blachernes, M. A. Choisy a vu des pans de murailles où le mortier entre pour les deux tiers du volume total.

Ce mortier toutefois est un peu différent de la matière à laquelle nous donnons aujourd'hui ce nom et il serait plus justement nommé *béton*. L'épaisseur qu'on lui donne fait qu'il joue un rôle considérable parmi les matériaux de la construction; or, pour qu'il

ne se dérobe pas à ce rôle par l'émiettement, il a fallu lui donner une certaine consistance. C'est dans ce but qu'on y incorpore en forte proportion une matière rougeâtre qui n'est autre chose que de la tuile écrasée et passée à la claie de 0 m 015 environ de maille. Outre les tuileaux pilés on faisait aussi usage de gravier, de recoupes



191. — Citernes de Tchokour-Bostan à Constantinople, d'après Choisy, *op. cit.*, fig. 3.



192. — Fortifications byzantines de Salonique, d'après Choisy, *op. cit.*, fig. 4.

de pierre dont les fragments varient de grosseur suivant que l'emploi doit se faire par plus grandes masses [1].

La forme des briques et la nature de leur cuisson ont varié beaucoup chez les Byzantins ; mais c'est la brique romaine appelée *plinthos* qui fut le plus souvent employée. Les briques byzantines étaient fabriquées au moyen de terres lavées et foulées dans des moules par les pieds des ouvriers ; il est extrêmement fréquent de trouver sur les briques des empreintes de pieds d'hommes et d'enfants. Les pièces formant moulures ou corniches étaient fabriquées au moyen de moules. Les fûts de colonnes se composaient de briques rondes ; quand elles dépassaient un pied de diamètre, on les formait de deux demi-cercles, et au delà les briques avaient la forme de segments. La brique byzantine, comme la brique romaine, a plus d'un pouce d'épaisseur. Elle porte une estampille assez dif-

1. Les Byzantins ont, eux aussi, fait usage du béton coulé. Codinus et l'Anonyme de Banduri mentionnent le moulage des massifs de fondation à Sainte-Sophie.

férente de celle qui se lit sur les briques romaines où le nom du fabricant et la date de fabrication tiennent lieu, le plus souvent, d'autres indications. A Thessalonique, les estampilles des briques ayant servi à la construction des églises, se composent généralement de sujets religieux; à Sainte-Sophie de Constantinople ce sont des légendes entières.

Outre son rôle capital dans la construction, la brique a reçu dans la décoration byzantine un rôle décoratif. A l'aide de figures géométriques combinées avec goût, on a donné, principalement aux revêtements, un aspect où la variété et la fantaisie produisent des compositions de lignes aussi gracieuses que savantes. Nous trouvons quelques exemples de ce genre d'ornementation dans les églises de Thessalonique et sur les tours des murailles de Nicée. Car, bien que nous ne nous occupions pas des édifices civils ou militaires, nous ne pouvons omettre de rappeler l'unité de procédés adoptés pour ceux-ci et pour les constructions ecclésiastiques. La brique fait le fond désormais des ouvrages byzantins dont les architectes regardent l'emploi comme plus avantageux et plus propre à résister à l'effort du bélier dans l'attaque des places de guerre. Ordinairement, le cœur de la muraille est en béton.

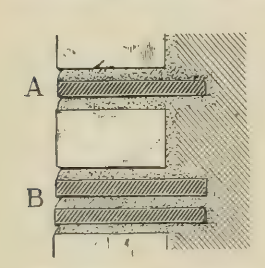
L'importance donnée à la brique dans les constructions n'imposait pas seulement un soin extrême à sa fabrication; l'emploi du mortier en proportion considérable dans la construction en briques exigeait une attention non moins prévoyante sur tout ce qui regardait un élément de cette importance. Sa composition faisait l'objet d'une active surveillance et dans les édifices encore debout datant du haut-empire le mortier a conservé encore presque toutes ses qualités. La chaux était toujours très cuite et le sable tamisé avec soin. Le mortier des Byzantins comme celui des Romains se compose pour un tiers de chaux grasse, un tiers de sable et un tiers de briques pilées. Ces proportions changent peu dans les divers pays ; cependant, quand la pouzzolane était abondante, on l'employait de préférence au ciment.

A une époque un peu postérieure à celle des grandes constructions de Justinien, les Byzantins reçurent des Arabes la recette d'un mortier dont on fait encore usage de nos jours à Constantinople, où il est connu sous le nom de *khorasan*. Il est de couleur brune, composé de chaux hydraulique et de sable fin ; il prend avec une grande rapidité et peut soutenir la comparaison avec le ciment de Portland.

L'importance attachée par les Byzantins à la fabrication du mortier tient encore à l'emploi qu'ils en faisaient pour la construction en béton servant non seulement aux fondations pilonées et aux murailles, mais encore aux voûtes, aux égouts et aux aqueducs. Dans ces derniers conduits la surface du béton est couverte d'un double revêtement : une couche de charbon pilé, mêlé avec de la chaux, et une couche de ciment très fin et poli avec une application d'huile de lin. Ce béton constitue un massif impénétrable à l'eau et qui résiste à l'effet des siècles. Les citernes, dans la construction desquelles les Byzantins excellèrent et surpassèrent les Romains, sont toutes bâties d'après ce système. Les voûtes des citernes sont construites soit à voûtes d'arête, soit en pendentifs et presque toujours en blocage de béton. Des citernes, la construction des voûtes en béton s'est étendue aux édifices.

XIV. Les parements.

Les Byzantins ont employé les parements dans leurs constructions. Comme appareil chaque assise présente, mêlées à des carreaux posés sur leur lit de carrière, des pierres de champ faisant office de boutisses et toutes en délit, procédé ancien et justifié par de solides avantages. Cependant on ne tarde pas à s'apercevoir qu'un parement ne peut adhérer aux remplissages qu'à la condition de se contracter avec eux. A cet effet on altère de plus en plus l'ancien usage, on substitue à la pierre de taille le simple moellon et, pour plus de précaution, on intercale entre deux arasements de moellons des assises en briques d'épaisseur variable ; par ce moyen la proportion de mortier s'égalise entre le corps du mur et le revêtement, les chances de déliaisonnement disparaissent. Le profil (fig. 193) montre que les moellons remplissent ici le rôle de carreaux et les briques tiennent la place des boutisses. A défaut de briques on fait usage d'un tube en poterie plongeant dans le blocage. « Le vrai type du parement byzantin est celui que la figure 38 caractérise, et les plus heureuses applications qui en aient été faites s'observent dans les monuments de la Grèce. Les cours de brique tranchent

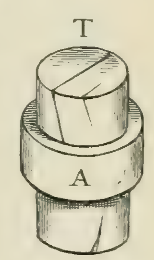


193. — Briques en boutisses d'après Choisy. *Op. cit.*, fig. 6.

en rouge sombre sur le blanc rougeâtre des mortiers et sur le gris mat de la pierre. Ordinairement le mortier est lissé en retraite sur le nu du mur : si bien que chaque brique, chaque moellon a son contour redessiné en noir par un trait d'ombre. On ne saurait allier une meilleure entente des effets avec un sens plus juste des vraies convenances de la bonne construction [1]. »

XV. La colonne byzantine.

Voici un élément nouveau que les architectes romains ont méconnu. Pour ceux-ci, la colonne n'est que la garniture d'un massif de maçonnerie qui est le véritable point d'appui de la poussée des voûtes d'arête. Les Byzantins connurent par expérience les inconvénients d'un monolithe, dressé en délit, supportant un poids énorme. Procope raconte que, pendant la construction de Sainte-Sophie, des colonnes surchargées éclatèrent. Pour y remédier, maintenir le faisceau des veines de la pierre et empêcher les fissures longitudinales, on eut recours à des frettes ou bagues métalliques cerclant les fûts à leurs extrémités [2]. Le manque de monolithes imposa la nécessité de fragmenter les colonnes en deux ou trois sections et fit imaginer la disposition suivante : chaque tambour dont se compose la colonne introduit ses extrémités dans des godets d'assises basses posées sur lit de carrière et faisant saillie sur tout le pourtour (fig. 194). Les fissures peuvent désormais se produire, la colonne ne se disjoindra pas. La citerne dite des « Mille et une colonnes », à Constantinople, offre un exemple remarquable de cette association d'assises basses posées sur lit de carrière et de tambours dressés en délit.



194. — Godet d'assise, d'après Choisy, *op. cit.* fig. 11 *bis*.

Dernier trait d'ingéniosité. Les Byzantins assoient la base des colonnes sur un lit de plomb dont la ductilité se prête à une répartition uniforme de la charge. L'épaisseur de la feuille de plomb est d'environ un millimètre [3]. Cet usage semble limité aux

1. A. Choisy, *L'art de bâtir des Byzantins*, p. 13.
2. Photius appelle ces anneaux περιζώματα.
3. Un texte de Paul le Silentiaire donne à penser que la pose sur lits de plomb n'était pas exclusivement réservée au cas des colonnes. Il rapporte qu'à Sainte-Sophie les pendentifs furent arasés à l'aide de pierres de taille qui reçurent, par l'intermédiaire de feuilles de plomb, le poids de la coupole. L'état actuel de l'édifice ne permet guère de vérifier cette assertion.

pays d'Orient. On le trouve au palais de Dioclétien à Spalato, c'est-à-dire en un lieu et en un temps où les procédés orientaux triomphaient. On le retrouve aussi dans la basilique constantinienne de Bethléhem et dans plusieurs édifices de l'époque byzantine. D'après ce qu'on peut constater à la citerne des « Mille et une colonnes », le plomb était réservé pour les points où la charge devenait exceptionnellement violente. L'emploi du plomb avait aussi ses dangers. Si l'épaisseur de la feuille laminée était excessive (0^m 013), comme c'était le cas pour la colonne de Marcien, le plomb cédait sous la charge, s'étalait et débordait en bavures sur le pourtour du lit. Pour y remédier, on cerclait la colonne avec les anneaux métalliques à l'endroit même où le plomb affleurait, ce qui l'empêchait de baver.

XVI. Voûtes sur cintres.

Les voûtes exécutées sur cintrage par les Byzantins sont, ou bien des voûtes en berceau, ou bien des voûtes d'arêtes.

Les voûtes en berceau suivent un procédé économique qui rappelle celui que nous avons vu en usage chez les architectes romains. Une galerie souterraine des Thermes d'Hiérapolis nous montre l'artifice auquel on a eu recours. Pour les voussoirs inférieurs, nulle difficulté, ils se mettent en place sans le secours d'aucun cintre. Dès l'instant où le cintre devient nécessaire, les voussoirs constituent une série d'arceaux indépendants accolés les uns aux autres, construits successivement à l'aide d'un cintre volant installé tour à tour sous chacun des arceaux.

Les berceaux byzantins sont exactement du type romain, mais les Grecs d'Asie, tenant à laisser au berceau toute l'élasticité possible, suppriment dans les voûtes d'appareil ainsi que dans les murs toute espèce de ferrement.

Lorsqu'à la pierre de taille on substitue les moellons, ceux-ci sont ordinairement maçonnés à bain de mortier. Parfois, entre deux moellons, s'intercalent une ou deux briques ou bien des éclats de tuile creuse. Enfin, on renforce parfois les berceaux par des nervures transversales qui sont de véritables arcs doubleaux distants entre eux de 3^m 30 à 4^m 50.

Les voûtes d'arête ne sont pas rares en Orient. Nous les voyons admises en Syrie pendant la période romaine et toute la durée de

l'empire byzantin. Elles y persistent presque à l'exclusion de toutes les autres et, au XII[e] siècle, les Croisés seront réduits à abandonner les voûtes sur nervures pour les voûtes d'arête telles que les construisaient les ouvriers du pays. Dans les monuments des Croisés les matériaux sont des moellons de petit échantillon et sommairement taillés, mais taillés d'après les modèles antiques: la présence du mortier entre les lits fait la principale différence entre ces voûtes du moyen âge et celles des Romains de Syrie.

A Constantinople et dans l'Asie-Mineure il en était autrement. Le jour où Justinien voulut élever le pont de Sangarius, il ne se trouva pas, sur le chantier, un ouvrier capable d'appareiller une arête.

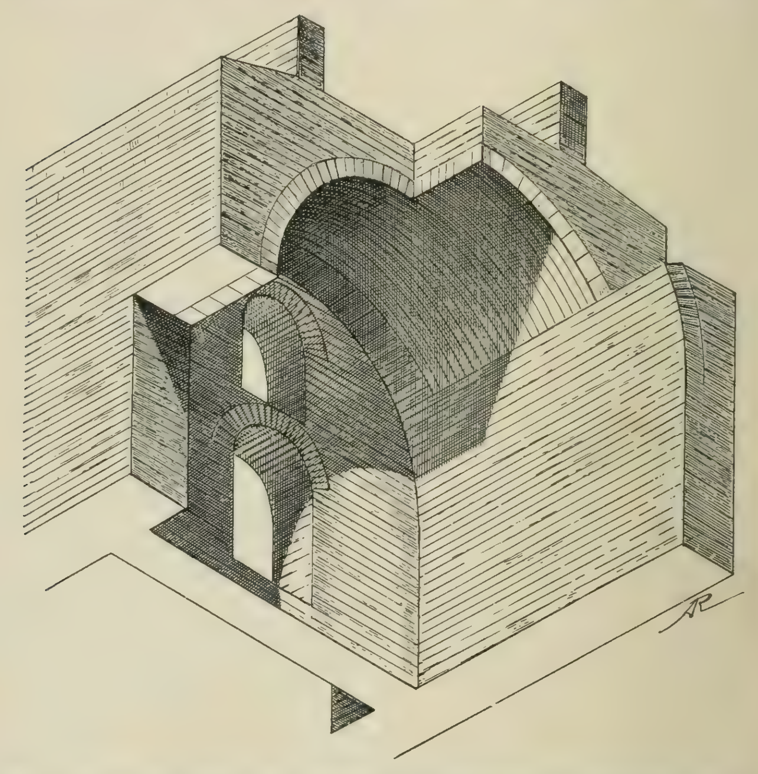
Les Byzantins ont, toutefois, pratiqué la construction de la voûte d'arête dans laquelle la brique tient la place que le moellon occupe chez les Syriens. Cependant, comme les briques se taillent malaisément, on se contentait de recouper sur tas celles qui constituent l'arêtier ; le mortier servant à combler les vides et à corriger ce que la taille pouvait avoir de trop imparfait.

XVII. Voûtes sans cintre.

L'emploi du cintre dans la construction des voûtes est facultatif ; en effet, suivant qu'on procède par tranches ou par assises, cet emploi est superflu ou indispensable. Afin d'éloigner les chances de flambement, les Byzantins remplacent les tranches horizontales par des tranches plus ou moins inclinées, ce qui enlève en outre aux briques une chance de glisser. Cette inclinaison des lits sur la verticale est ordinairement d'un quart d'angle droit. Ils emploient encore d'autres artifices, comme de substituer aux tranches planes des tranches tronconiques ; enfin, ils font usage de tranches réunissant la double condition d'être coniques et d'avoir leurs bases inclinées. A ces types divers s'en ajoute un autre qui combine les deux modes de constructions : par tranches et par lits. C'est, de tous, celui qui est le plus couramment employé par les Byzantins. Les lits rayonnants s'élèvent jusqu'au moment où ils deviennent impossibles sans cintres ; à ce moment, on emploie les tranches (fig. 195). En somme, le procédé est facile à énoncer ; la disposition par lits consiste en couches de maçonnerie horizontales superposées, la disposition par tranches consiste en couches verticales de maçonnerie appliquées les unes contre les autres.

XVIII. Voûtes d'arête.

La voûte d'arête résulte de la combinaison de deux berceaux qui se croisent. Puisque chacun de ces berceaux peut, nous l'avons vu, être construit sans cintre au moyen du procédé par tranches, il suffit d'appliquer, à chacun des berceaux, le procédé par tranches.

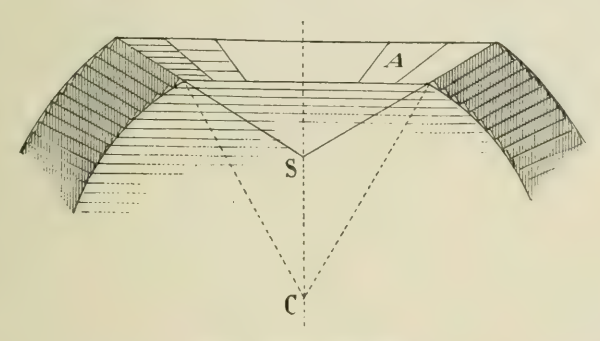


195. — Évidements intérieurs des contreforts de Sainte-Sophie, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, pl. II, fig. 1.

Que le plan soit carré ou de forme barlongue, peu importe. On commence par maçonner sur deux parois de face les deux premières tranches, puis on fait la même chose sur les deux autres parois et on revient au premier berceau. Passant ainsi de l'un à l'autre, les tranches prennent sur celles qui viennent d'être posées immédiatement auparavant un appui et, à leur tour, elles vont servir de sommiers à de nouvelles tranches, et ainsi de proche en proche, chevauchant les unes sur les autres.

XIX. Coupoles.

Les coupoles sont des voûtes sur plan circulaire. Dès une haute antiquité, les architectes élevèrent des coupoles ou dômes dont les particularités se résumaient en deux caractères essentiels : horizontalité des assises et surhaussement des profils. Chaque assise se superpose à la précédente et constitue, indépendamment du reste, un anneau indéformable. Ces voûtes sphériques en grands matériaux sur plan circulaire paraissent propres à l'Orient, mais leur prix élevé détourna le plus souvent les Byzantins d'en construire ; d'ailleurs, ils surent, par une heureuse extension d'idée, transporter aux voûtes en briques le principe des lits coniques et parvinrent, avec une



196. — Cônes emboités, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, fig. 66.

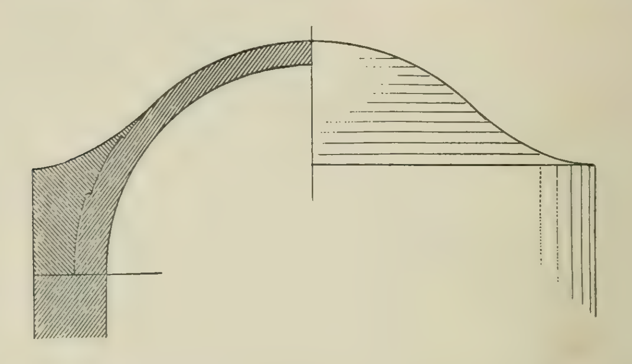
moindre dépense, aux mêmes résultats. « Ils rangèrent, écrit M. Choisy [1], les briques par couronnes successives et qui représentent individuellement de minces surfaces coniques. Quelquefois, comme dans les fortifications de Kontahia, ils construisirent les reins de la voûte par assise de moellons posés en tas de charge, sauf à bâtir la calotte supérieure à l'aide de briques formant une série de troncs de cône emboîtés les uns dans les autres. Cette disposition de briques par cônes emboîtés se prête à merveille au genre d'économie que les Byzantins recherchent avant tout, la suppression du cintrage (fig. 196). Les briques d'un lit A sont appliquées sur une couche de mortier qui les fixe au lit précédent ; puis, une fois terminé, ce lit A se comporte comme un tronc de cône tourné la pointe en bas et qui ne peut ni se déformer, ni descendre ; il demeure en place et

1. *Op. cit.*, p. 61.

sert, à son tour, de surface d'appui pour un deuxième anneau : celui-ci pour un troisième, et ainsi de suite : un cintre ne serait qu'un embarras. »

Les coupoles byzantines antérieures au IXe siècle sont généralement enveloppées à la base dans une gaine de maçonnerie, jusqu'à hauteur des reins, et se raccordent à l'extrados par une contre-courbe. C'est dans cette garniture que s'ouvrent les baies d'éclairage (fig. 197).

A partir du IXe siècle se répand l'usage de monter les coupoles sur



197. — Gaine et contre-courbe, d'après Choisy, *op. cit.*, fig. 72.

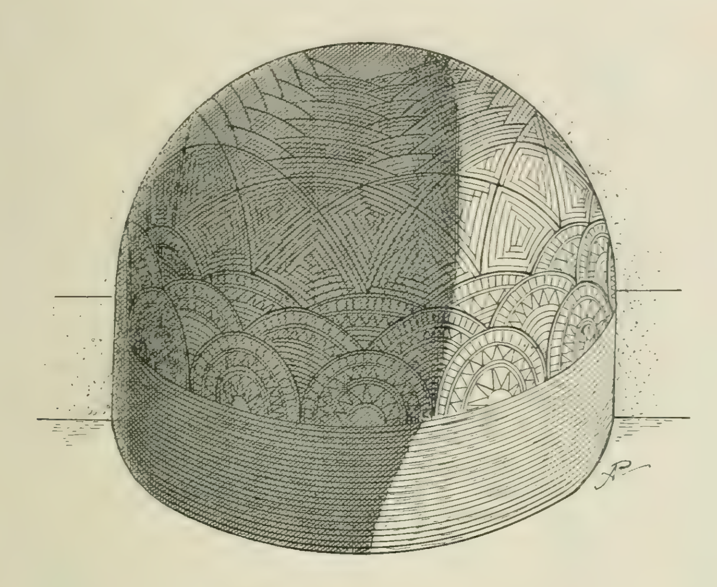
des tambours cylindriques. Nous n'avons guère à nous occuper de ce type que sa date place en dehors de la période de nos études.

Outre la coupole, dans son application générale, nous devons tenir compte de quelques types secondaires au moyen desquels on s'est efforcé de réaliser deux progrès : 1° prévenir par un système de nervures la déformation des voûtes ; 2° alléger les poussées des voûtes et enchevêtrer plus étroitement les matériaux qui les composent.

Le plus bel exemple de coupole nervée est le dôme de Sainte-Sophie. L'intrados est partagé en quarante fuseaux par autant de nervures méridiennes saillantes. A ces coupoles nervées nous devons rattacher les coupoles côtelées, c'est-à-dire celles dont l'intrados affecte l'aspect d'une calotte sphérique ondulée. Saint-Serge, à Constantinople, présente en grand l'application de ce système dans lequel chaque assise est découpée en feston dans une surface conique. La Theotokos de Constantinople offre un autre exemple.

Puis viennent encore les coupoles par trompillons étagés, c'est-à-dire qu'au lieu de maçonner la coupole par assises on l'a construite en étageant les unes au-dessus des autres de petites trompes,

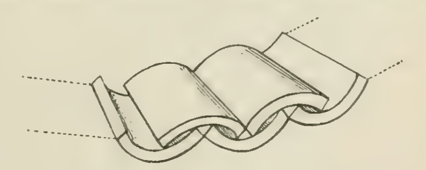
ainsi que nous en voyons un premier exemple dans le temple rond de Dioclétien, à Spalato. Comme exemple byzantin nous donnons



198. — Demi-coupole à trompillons, couvrant le vestibule du tombeau de saint Dimitri à Salonique, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, pl. XIV.

ici le vestibule semi-circulaire du tombeau de Saint-Dimitri à Salonique (fig. 198).

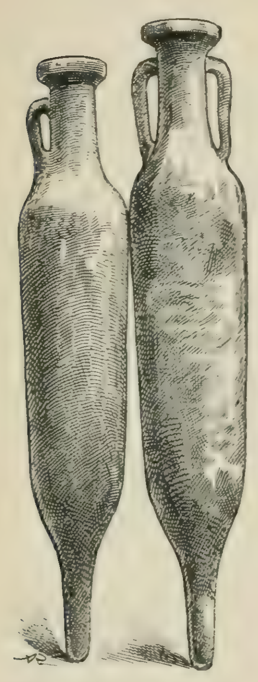
Les Byzantins ont même construit des coupoles absolument exemptes de poussées ; et voici par quel artifice : Aux briques des voûtes ordinaires, écrit M. A. Choisy, ils substituent des tuiles courbes qu'ils disposent par lits emboîtés l'un dans l'autre (fig. 199). De la sorte on produit des couronnes absolument inextensibles. Aucun des anneaux de la coupole ne saurait augmenter de rayon ; et par suite, la coupole elle-même, ne pouvant s'élargir, devient incapable de pousser au vide : c'est une voûte où toutes les assises forment chaînage.



199. — Lits de tuiles emboîtées, d'après Choisy, *op. cit.*, fig. 78.

Enfin, les constructeurs byzantins ont employé dans la construction des coupoles les tubes en terre cuite. Ces tubes sont de véritables tubes de drainage, rétrécis par un bout, emboîtés les uns dans

les autres et disposés en spirale continue de la naissance de la coupole au sommet. Nous avons eu déjà l'occasion de signaler ce mode de construction en Afrique [1], mais c'est à Ravenne qu'on en trouve les applications les plus remarquables, dans les monuments élevés sous l'influence directe et exclusive de l'Orient. La coupole de Saint-Vital est le plus célèbre exemple de ce mode de construction qu'on retrouve au baptistère de Ravenne et dans la voûte de la chapelle Saint-Satyre à Milan (fig. 200).



200. Tubes en terre cuite, d'après Diehl, *Ravenne*, p. 29.

Ces exemples — les deux derniers au moins — nous reportent à une centaine d'années avant l'époque justinienne. On rencontre les tubes en Afrique, ainsi que nous l'avons dit, et en Syrie. Dans ce pays, les tubes sont de forme évasée et disposés en manière de voussoirs, scellés par de bon mortier, ils permettent d'achever la voûte, quel qu'en soit le profil, sans le secours d'aucun cintre. Ces poteries creuses offraient aux habitations un excellent préservatif contre les températures extrêmes. En outre on leur attribuait l'avantage de la sonorité ; à cet effet, on en incorporait dans les blocages, deux par deux, le col tourné vers l'intérieur. C'étaient les vases acoustiques de Vitruve, dont nous avons parlé plus haut ; et cet usage existe encore de nos jours dans les mêmes contrées.

XX. Niches sphériques.

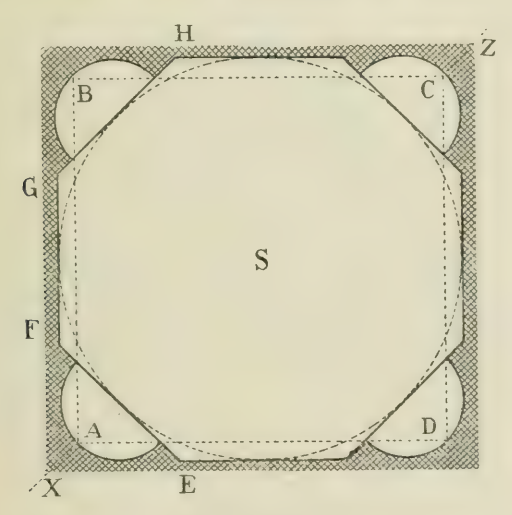
La niche voûtée n'est qu'une voûte coupée suivant un plan vertical. Sa construction n'offre rien de particulier, après ce que nous avons dit des voûtes sphériques et des coupoles d'appareils. Un des exemples les plus instructifs est celui des grandes absides de Sainte-Sophie, à Constantinople. Pour qu'on puisse employer le mode de construction par tranches coniques, il faut que la niche embrasse en plan au moins une demi-circonférence ; dans le cas

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 167, 168.

contraire, pour éviter les poussées que les lits coniques développent, perpendiculairement au plan de tête, il faut recourir à la solution des lits en éventail. Dans ce système nouveau, aucun glissement ne peut se produire, en sorte que l'aplatissement plus ou moins accentué de la niche n'influe en rien sur sa stabilité.

XXI. Voûtes sphériques sur trompes.

La coupole ne trouve son assiette naturelle que sur une base circulaire ; cependant on imagina d'élever des coupoles sur des bases polygonales. Pour y parvenir, il fallait passer du polygone au cercle, à l'aide de raccords. A chacun des angles du polygone un support



201. — Coupole octogone sur trompes, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, fig. 94.

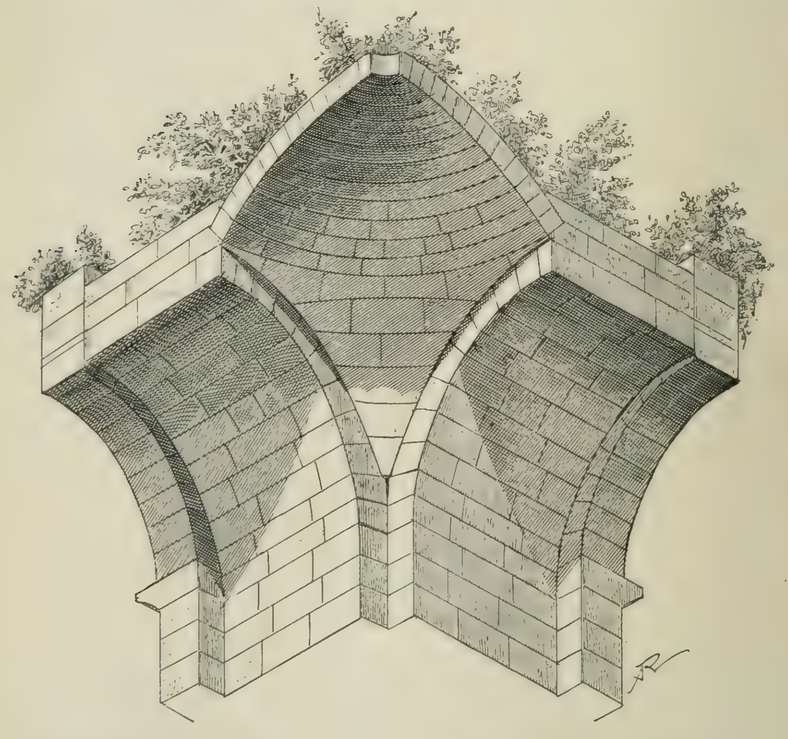
en surplomb fut lancé dans le vide pour racheter le porte-faux et ce support, dont la forme naturelle était celle d'un triangle sphérique, fut l'origine du pendentif. Ces pendentifs ne sont encore que des triangles sphériques bien définis, ou mieux « des panneaux triangulaires taillés dans une voûte sphérique ».

Moins le polygone de base a de côtés, plus les pendentifs surplombent et plus leur exécution est délicate. C'est à ce point que les constructeurs auxquels on livrait une base carrée pour y établir une calotte sphérique ont fréquemment remanié le tracé primitif

pour en faire un octogone et quatre demi-cercles. Nous pouvons le constater non seulement en Occident, mais à Saint-Serge de Constantinople, et même dans les grandes absides de Sainte-Sophie. Les Byzantins allèrent plus loin et arrivèrent à un des types de voûte les plus usités dans l'architecture du bas-Empire : la coupole à base octogone soutenue sur quatre trompes d'angle suivant diverses combinaisons (fig. 201).

XXII. *Voûtes sur pendentifs.*

La disposition sur pendentifs doit être considérée : 1° suivant



202. — Salle de Djerach, d'après Choisy, *L'art de construire chez les Byzantins*, pl. xv.

le système de construction par lits ; 2° suivant le système de construction par tranches.

1° Dans le premier cas les pendentifs d'une voûte à base octogone sont des portions d'une sphère pénétrée par les huit faces verticales

du pourtour. Les édifices du Haourân nous laissent entrevoir quelque chose des tâtonnements par lesquels les constructeurs ont passé pour ménager la transition de la base octogonale du plan inférieur de la coupole circulaire à l'aide d'une pierre unique posée en pan coupé sur chacun des angles de la salle. Et le plus souvent, ils renoncent à jeter un dôme sur le vide restant et se contentent de le remplir par une série d'encorbellements. C'est un procédé ingénieux, mais ce n'est pas une solution. Il n'est applicable qu'à des espaces restreints. D'après M. A. Choisy, c'est dans les ruines de Djerach qu'on aperçoit pour la première fois la voûte sphérique à pendentifs établie sur un plan carré. Tout un édifice est voûté suivant l'appareil décrit (fig. 202).

Des dispositions analogues se reproduisent à Jérusalem dans les parties byzantines de Haram-ech-chérif et ce seraient là les deux plus anciens exemples de pendentifs appareillés puisque les voûtes de Haram-ech-chérif paraissent appartenir à l'époque de Justinien et que Djerach porte les marques, dans son style et sa structure, de la meilleure époque romaine, bien avant la décadence.

La coupole sur pendentifs appareillés ne se rencontre guère au delà des provinces syriennes où elle s'explique par les conditions locales de construction [1]. Ici, la pierre abonde et la construction appareillée se développe, mais ailleurs un autre type de construction tend à prévaloir : la coupole en menus matériaux posés sur un lit de mortier, type essentiellement pratique dont le double mérite est de s'exécuter à la fois sans épure et sans cintre.

Dans le cas des pendentifs en menus matériaux on rencontre les pendentifs et la calotte faisant partie tantôt d'une même sphère, tantôt de deux surfaces sphériques distinctes. Dès l'époque romaine les voûtes sur pendentifs exécutées en briques se rencontrent en Asie-Mineure, notamment dans les vallées du Méandre et de l'Hermus. On peut citer des exemples à Sardes, à Philadelphie, à Magnésie du Méandre, dès l'époque romaine, bien que le type ne se généralise pas avant l'époque byzantine.

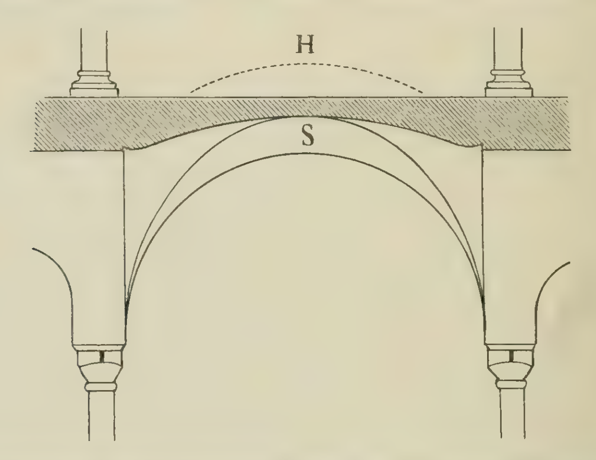
2° Dans le système de construction par tranches, la calotte et les pendentifs sont dans un rapport bien différent. Jusqu'ici nous les avons vus ne point faire corps ensemble, maintenant ce sera tout le contraire : la calotte et les pendentifs qui la portent ne peuvent s'établir l'un sans l'autre, ils s'engendrent à la fois d'après le pro-

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 1778 sq., 2398 sq.

cédé de construction en usage pour les voûtes d'arête dont ils ne sont guère qu'un cas particulier : c'est une voûte d'arête dont la flèche est égale à la demi-diagonale du rectangle qui lui sert de base.

C'est ici le lieu de montrer, d'après M. A. Choisy, l'étroit rapport que le mode de construction par tranches crée dans l'architecture byzantine entre trois voûtes en apparence profondément distinctes : la voûte d'arête, la voûte sphérique et la voûte en arc de cloître.

De la voûte sphérique à la voûte d'arête la transition s'opère à



203. — Collatéraux de Sainte-Sophie, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, fig. 125.

mesure que l'arc diagonal de la voûte d'arête se rapprochant d'une demi-circonférence les arêtes s'émoussent de plus en plus et les sections horizontales passent de la forme brisée à la forme circulaire ; la seule différence de l'une à l'autre réside dans la courbure de l'arc diagonal : dans la voûte d'arête, l'arc diagonal est surbaissé, dans la voûte sphérique, l'arc diagonal est en plein cintre.

La voûte sphérique est une voûte d'arête parvenue à son maximum de flèche. Son emploi correspond au minimum de poussée, elle doit donc être considérée comme la solution normale, celle qu'il faut choisir toutes les fois que la hauteur disponible le permet. Les Byzantins n'y manquent pas. L'une des plus frappantes vérifications se trouve dans la distribution même des deux sortes de voûtes entre les deux étages des collatéraux de Sainte-Sophie.

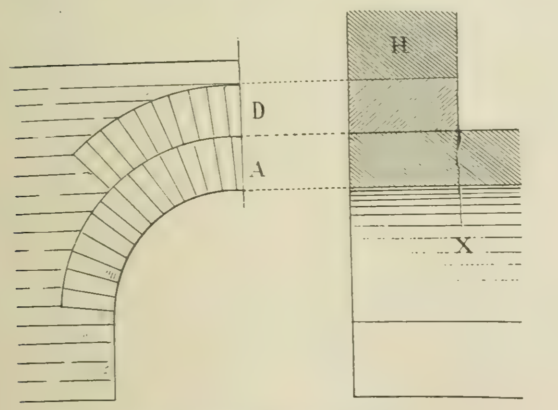
A l'étage inférieur (fig. 203) la hauteur devait être ménagée : car tout relèvement S H du sommet S serait traduit par une surélévation

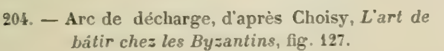
tion correspondante dans l'ensemble entier de l'édifice. Au contraire, pour la voûte de l'étage supérieur, l'espace libre était indéfini, on n'avait que le ciel pour limite. D'après cela le parti à prendre était tout indiqué : il fallait abaisser le plus possible le sommet des galeries inférieures en adoptant pour elles le type de la voûte d'arête ; et, pour les voûtes de l'étage supérieur, rien ne s'opposait à l'emploi de la coupole. Ainsi se répartissent en effet les voûtes entre les deux étages : voûtes d'arête à l'étage inférieur ; à l'étage supérieur, voûtes sphériques. Cette distinction n'est pas spéciale à Sainte-Sophie : les narthex hauts des églises de Salonique et de l'Athos sont voûtés en coupoles ; du reste la règle est par elle-même trop indiquée pour qu'il paraisse utile de multiplier les exemples.

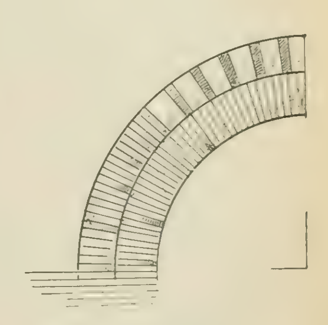
On peut même, au seul aspect d'un plan byzantin, reconnaître si la voûte repose sur des pendentifs — en ce cas elle concentre sa poussée sur ses quatre angles — ou sur des trompes — elle partage alors sa poussée entre huit points de son pourtour.

XXIII. Les tassements.

Pour obvier aux inconvénients qui résultent pour une maçonnerie de pressions très différentes s'exerçant sur elles et dont l'effet le



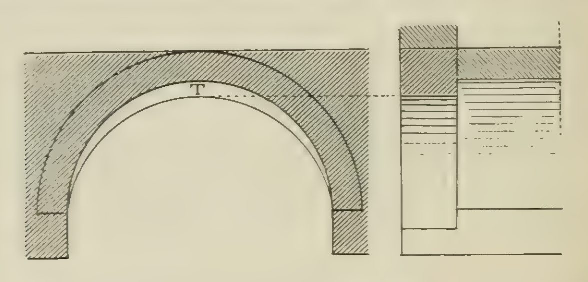

204. — Arc de décharge, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, fig. 127.


205. — Arc de décharge, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, fig. 128.

plus ordinaire est d'amener des lézardes, on a coutume de doubler la tête de la voûte A par un arc de décharge D que les Byzantins ont soin d'exécuter en matériaux plus épais que ceux de la voûte même (fig. 204 et 205). Tandis que le corps entier de la voûte est en

briques, l'arceau de décharge est presque tout entier en moellons. De la sorte l'arc enveloppant contient moins de mortier que la voûte intérieure, par suite il est moins compressible et reçoit la surcharge au lieu de la transmettre. La plupart des voûtes de Salone qui jouent ce rôle de décharge sont ainsi combinées.

M. Choisy ajoute que souvent même les Byzantins peu confiants dans l'efficacité des décharges renoncent à ménager une liaison quelle qu'elle soit entre le corps d'une voûte et l'arc de tête qui le termine. Et dans ce cas, la séparation est si absolue que l'arc de tête et le corps de la voûte ne sont presque jamais concentriques;



206. — Arcs non concentriques,
d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, fig. 131.

la voûte est habituellement plus mince, et l'on profite de sa moindre épaisseur pour la surhausser davantage : de sorte que l'arc de tête, noyé dans la région des naissances, se dégage peu à peu à mesure qu'il s'élève. Au mausolée de Placidie, à Ravenne, les arcs qui terminent les nefs et portent la lanterne présentent d'assez curieux exemples de cette discordance (fig. 206).

XXIV. Les chaînages.

Les trépidations fréquentes du sol en Orient, pour ne pas parler des secousses de tremblement de terre, imposaient aux constructeurs l'adoption de procédés destinés à contrebalancer ces chances de destruction. De là l'emploi du chaînage en pièces de charpente contre lequel les trépidations ne pouvaient rien. Les chaînages s'employaient dans les voûtes et dans les murailles elles-mêmes, habituellement noyés dans l'épaisseur des massifs.

Pendant la durée de la construction, les chaînages formaient une sorte d'armature dans laquelle la maçonnerie encore fraîche avait le

temps de se durcir et de se consolider sans se déformer. Mais les Byzantins étaient trop expérimentés et trop prévoyants pour subordonner la stabilité de leurs voûtes à ces renforts artificiels dont la durée est essentiellement restreinte et dont l'entretien est impossible. Ils savaient que le bois dure peu comparativement à la pierre ; aussi n'employaient-ils le chaînage que comme une mesure de prudence et presque exclusivement dans deux cas : pendant la période des tassements et lors des secousses accidentelles du sol.

Ce n'est guère qu'à l'époque de l'invasion ottomane que l'usage du fer devient général pour les chaînages.

XXV. Les contreforts.

La coupole portée sur un tambour circulaire ou polygonal enverra ses poussées sur ce tambour qui, s'il présente une épaisseur suffisante, les annulera, et le moyen d'accroître l'épaisseur du tambour, sans en exagérer la masse, sera de l'évider intérieurement, comme on a fait au Panthéon de Rome et à Saint-Jean de Salonique.

Ce système d'évidements n'exclut pas les contreforts d'angles puisque ces deux modes de butée se rencontrent à la rotonde de Minerva medica à Rome et dans la base octogone du dôme de Saint-Serge à Constantinople, deux édifices dont les plans semblent calqués l'un sur l'autre.

Dans l'architecture occidentale du moyen âge, les contreforts sont extérieurs tandis que dans l'architecture romaine et byzantine ils sont intérieurs à l'édifice. Chaque système a ses inconvénients et ses avantages. Les Byzantins, fidèles aux traditions du Haut-Empire, adoptent le second système qui donne aux murs extérieurs, jusqu'à la naissance des voûtes, l'extrême simplicité des murs droits et nus. Saint-Vital de Ravenne est une des rares constructions byzantines où les murs soient flanqués de contreforts : c'est une véritable exception.

CHAPITRE II

L'ARCHITECTURE

I. *Les origines de l'architecture chrétienne.* — II. *Le palais de Dioclétien à Salone.* — III. *L'Asie-Mineure berceau de l'art byzantin.* — IV. *Rôle de l'Asie dans la formation de l'art byzantin.* — V. *Architecture de la Syrie centrale.* — VI. *Architecture byzantine.* — VII. *Caractères essentiels et influence de l'architecture byzantine.* — VIII. *Comparaison des caractères du type architectural byzantin.* — IX. *Architecture romano-byzantine.* — X. *Influence de l'art asiatique sur l'art occidental.* — XI. *Architecture à Ravenne.* — XII. *Architecture longobarde.* — XIII. *Architecture des Goths.* — XIV. *Résumé.*

I. Les origines de l'architecture chrétienne.

Pendant les trois premiers siècles de notre ère jusqu'à la Paix de l'Église, il n'y eut pas, à proprement parler, d'architecture chrétienne. Nous avons montré les fidèles en possession d'un grand nombre de lieux de réunion servant à la célébration du culte, mais, en ce qui concerne la construction et la décoration de ces édifices, nous ne possédons que des indices peu précis. Rien ne nous autorise à penser que les églises chrétiennes de cette période se distinguaient des constructions païennes contemporaines par des caractères originaux [1].

La Paix de l'Église, en 313, survenait à la suite d'une persécution si implacable et si prolongée, que, faute d'hommes et de ressources, les bénéficiaires de cette Paix ne pouvaient songer à des constructions importantes. Habitués qu'ils étaient à l'installation

1. Toutes les constructions exécutées à la hâte après 313 tombaient en ruines sous les successeurs immédiats de Constantin : Sainte-Sophie, Sainte-Irène, les Saints-Apôtres, cf. Eusèbe, *Vita Constantini*, l. IV, c. LVIII, *P. G.*, t. XX, col. 1209 ; Zosime, *Hist.*, édit. Bonn, l. II, c. XXXII.

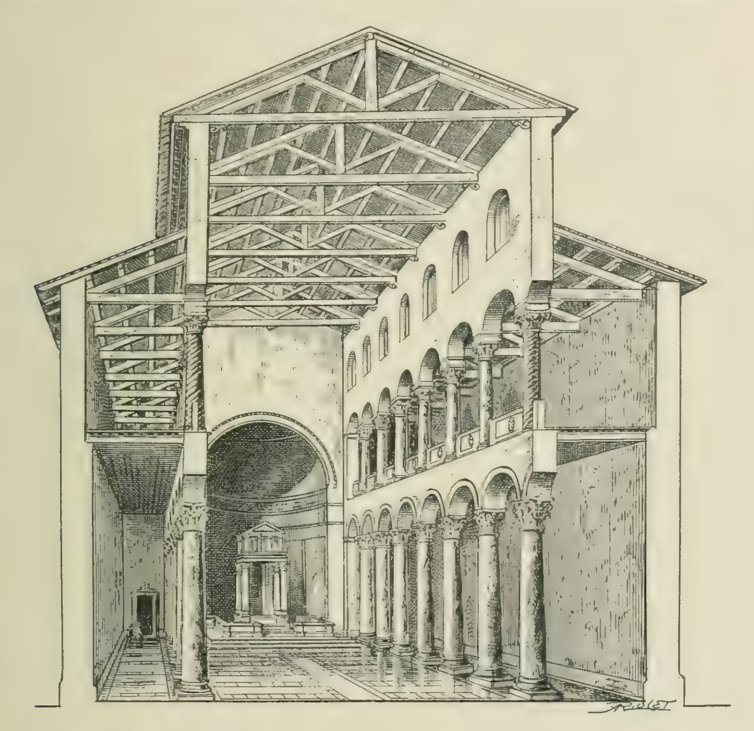
dans les maisons privées, les chrétiens choisirent de préférence pour s'y établir, les « basiliques civiles ». Dès qu'ils furent en mesure de construire, ils bâtirent des basiliques qui offraient, entre autres avantages, celui d'être le plus aisé, le plus rapide et le plus économique à élever de tous les édifices publics. Et ce fut ainsi que les architectes chrétiens, un peu débordés par l'excès de besogne qui leur survenait soudain, furent contraints de ne pas se montrer trop brusquement novateurs, mais de compter avec la nécessité d'adopter les dispositions générales, les formes habituelles et les matériaux familiers aux constructeurs et aux maçons travaillant sous leurs ordres. De la sorte ils sauvèrent l'art antique de la ruine et de l'oubli, rajeunirent ses méthodes en les adaptant à des exigences nouvelles et maintinrent les principes de construction consacrés par une expérience séculaire.

La colossale entreprise de Constantin à Byzance détermina une perturbation profonde dans les constructions et dans l'architecture impériales. Le désir de jouir vite l'emporta sur celui de construire solidement et, par-dessus tout, le désir de travailler économiquement dirigea les maitres d'œuvre. Le résultat fut de n'avoir rien fait de durable, aussi les édifices chrétiens élevés en si grand nombre par Constantin périrent en peu de temps et durent être remplacés. Un autre résultat fut que, pour apaiser l'impatience de l'empereur et satisfaire ses prescriptions d'économie, on dépouilla les monuments anciens afin de fournir rapidement et à moindres frais à la décoration des monuments nouveaux. Tant de hâte et de lésinerie eurent des effets déplorables. Les temples païens étaient généralement très exigus, tandis que les églises chrétiennes étaient très vastes. Une seule église réunissait donc les dépouilles disparates de plusieurs temples. Colonnes, frises, architraves de dimensions et de style divers se trouvaient rapprochées et associées dans un ensemble; on se contentait de les ajuster tant bien que mal, parfois même on n'y prenait pas garde [1].

Depuis Constantin jusqu'à Justinien le type de la «basilique civile » prévalut en Occident et en Orient pour les édifices religieux. La « basilique » était un vaste local couvert dépendant d'une demeure privée, d'un *forum* ou d'un palais impérial. Les basiliques

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 332, 666 sq. On imagina de rétablir le niveau entre les colonnes de hauteurs inégales et de provenances diverses au moyen de dosserets. *Id.*, t. I, col. 668.

servaient communément de tribunal et de bourse de commerce. Elles affectaient de préférence la forme d'un rectangle allongé très souvent divisé dans le sens de la longueur par des colonnades ou des lignes d'arcades sur piliers soutenant les combles. A l'extrémité opposée à l'entrée se trouvait un espace peu profond en forme d'en-



207. — Coupe transversale de Sainte-Agnès-hors-les-Murs, d'après Michel, *Histoire de l'art*, t. I, fig, 57.

foncement semi-circulaire, placé en face de la travée centrale, c'était l'abside [1] dans laquelle siégeaient le magistrat et ses assesseurs que remplacèrent l'évêque et ses prêtres. Ils étaient rangés sur des bancs adossés le long des murs de l'abside [2] et devant eux se dressait l'autel. Entre l'abside et les nefs se voyait un espace, réservé jadis aux membres du barreau [3], devenu une

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 184. Un seul édifice comptait parfois plusieurs absides, par exemple à Orléansville, *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 50. L'*abside* était aussi désignée par les noms de *exèdre*, *hémicycle*.
2. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 2660, fig. 864.
3. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 3243 sq.

enceinte privilégiée à l'usage des clercs et des chantres, c'était le « chœur ». Afin de faciliter les opérations de ceux qui occupaient l'abside, on leur donnait le moyen de dominer l'assemblée en relevant le sol au-dessus de celui du reste de la basilique [1]. Le plan par terre de celle-ci était presque invariable, mais l'élévation offrait des modifications plus importantes que le nombre variable des nefs, trois, cinq ou sept [2] et la multiplicité des absides. La nef centrale était souvent flanquée de collatéraux coupés dans leur hauteur de manière à former tribunes [3] (fig. 207).

Le type basilical, couvert d'un toit en charpente, a été général pendant deux siècles, du IVe au VIe siècle. Ce n'est pas qu'on manquât d'exemples pour s'en affranchir puisque, à Rome, la basilique Julia et celle de Constantin donnaient le modèle de la basilique voûtée, mais soit incapacité, soit pénurie, les architectes chrétiens ne paraissent pas avoir songé à imiter ces derniers édifices ni à s'en inspirer. Ce n'est guère avant le XIIe siècle qu'ils réussirent définitivement, après bien des recherches, à appliquer la voûte au plan basilical [4]. De très bonne heure une modification importante fut introduite dans la construction des basiliques : on substitua aux architraves des arcs en maçonnerie venant s'amortir sur les chapiteaux des colonnes. Au premier abord on est porté à penser que cette disposition fut la conséquence d'une nécessité matérielle. La prodigalité avec laquelle on usait des matériaux antiques laissait entrevoir le jour où cette ressource serait épuisée; pour remédier à cette difficulté on aurait imaginé l'arc de portée permettant de se passer désormais des architraves. Cette explication n'a pas une valeur absolue puisque, dès le temps de Dioclétien, on rencontre en Italie l'usage de l'arcade sur colonnes. Quoi qu'il en soit des

1. De très bonne heure, cette circonstance suggéra l'idée de disposer une crypte sous l'abside, voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 184. S. Gsell, *Les monuments ant. de l'Algérie*, in-8°, Paris, 1901, t. I, p. 177, fig. 118. Le sarcophage d'Adelphia, voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 524, fut découvert sous une abside, à Syracuse.

2. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 668.

3. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 685, disposition des tribunes à Tigzirt, fig. 132.

4. C. Enlart, *L'architecture chrétienne en Occident*, dans A. Michel, *Histoire de l'art*, in-8°, Paris, 1905, t. I, p. 99. Il ne faudrait pas attribuer la forme rigide de la basilique à tout édifice désigné sous ce nom, principalement à partir du Ve siècle. Nous avons démontré ce point, *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 851 sq.

motifs qui ont amené cette innovation, on ne peut méconnaître son importance capitale dans l'histoire de l'architecture moderne qu'elle caractérise, comme l'entablement caractérisait l'architecture antique.

II. Le palais de Dioclétien, à Salone.

Malgré cette innovation qui décèle, semble-t-il, une véritable originalité, on peut assurer que l'architecture chrétienne, née au début du IV[e] siècle, s'est élaborée au sein d'une décadence caractérisée dont elle n'a pas tardé à être atteinte. Tandis qu'elle subissait l'action dissolvante du milieu dans lequel elle se développait, cette architecture recevait l'influence réparatrice de l'art oriental qui apparaît en Italie dès la fin du III[e] siècle. Aucun édifice n'est plus révélateur de ce nouveau style architectural que le palais construit par Dioclétien à Salone. L'ostentation de force et de richesse qui s'y montre partout ne doit pas détourner l'attention de ce qui constitue l'importance capitale de cette immense construction, c'est-à-dire les combinaisons de formes sans précédentes dans les monuments antiques [1]. C'est dans ce monument, le plus complet encore existant de la décadence romaine et du style nouveau, que pour la première fois, en Occident, on note l'emploi systématique de l'arcade sur colonne, sans l'intermédiaire d'une imposte; procédé importé de Syrie en Illyrie par des architectes asiatiques et des maçons grecs [2]. Malgré l'immensité de ressources que l'entreprise d'une telle construction révèle, on constate déjà l'emploi des procédés hâtifs qui dénotent un souci plus constant de l'effet d'ensemble que de l'achèvement des parties; et c'est là un indice de décadence. Mais l'intérêt véritable du palais de Salone se trouve dans la place unique qu'il tient dans l'architecture au point de vue de la technique et de la forme; comblant une lacune que, sans lui, nous serions impuissants à remplir et fournissant une solution que nous serions incapables de justifier [3]. Placé à la

1. L. de Beylié, *L'habitation byzantine, Recherches sur l'architecture civile des Byzantins et son influence en Europe*, in-4°, Paris, 1902, p. 20, avec dix plans en coupe d'après l'ouvrage de Cassas et huit vues photographiques.

2. *Ibid.*, p. 21.

3. Hauser, *Spalato und die römischen Monumente Dalmatiens*, in-8°, Wien, 1883, p. 22.

limite de deux mondes, de l'antiquité romaine finissante et du moyen âge chrétien et byzantin, il forme entre les deux une naturelle transition, il démontre et explique l'évolution qui a acheminé l'architecture romaine vers des principes nouveaux. Sans lui quelque chose nous échapperait du lien intime qui unit l'art romain du IIIe siècle aux premiers essais de l'architecture chrétienne : et c'est ce qui fait l'intérêt et la nouveauté du palais de Salone [1].

Dioclétien avait passé la plus longue et la plus glorieuse partie de sa vie en Orient. Il en aimait le faste éclatant et la force un peu théâtrale. Grand bâtisseur, il distinguait mal la grandeur de l'énormité et préférait celle-ci, dont l'Orient lui avait fourni tant de modèles divers. Ce fut donc à l'Orient qu'il demanda des modèles et des matériaux, des maçons et des architectes [2] ; partout les formes architecturales et les éléments décoratifs attestent cette origine. L'abandon des architraves horizontales couronnant les colonnades enlevait à l'édifice quelque chose de sa rigide apparence par la suppression d'une ligne droite et la substitution d'une ligne plus ou moins sinueuse. L'arcade n'avait joué dans l'art romain que le rôle d'une simple ordonnance décorative, réduite à n'être qu'un évidement entre la ligne droite des piliers et l'entablement ; désormais, les arcs appuyant directement leur naissance sur les chapiteaux annonçaient les longues perspectives des basiliques chrétiennes [3].

L'architrave n'est pas seulement supprimée, elle est profondément modifiée, elle s'infléchit, se courbe en arcade au-dessus de l'entre-colonnement et devient archivolte [4]. La « Porte Dorée » est, à ce point de vue, une des parties les plus révélatrices de la fermentation d'un art nouveau. Tout y est également digne d'attention depuis le grand arc de décharge ouvert par-dessus le linteau de l'entrée, jusqu'aux niches demi-circulaires creusées dans l'épaisseur des parois et jusqu'à la rangée d'arcatures appliquées contre la partie supérieure de la muraille et s'appuyant sur de minces colonnettes posées sur de petites consoles sculptées dont l'ordonnance est

1. Ch. Diehl, *En Méditerranée, Promenades d'histoire et d'art*, in-12, Paris, 1901, p. 25-26.

2. Toutes les marques de tâcherons relevées sur les pierres des édifices sont inscrites en lettres grecques.

3. Ch. Diehl, *op. cit.*, p. 26.

4. L. de Beylié, *op. cit.*, planches en regard de la page 22 : portique précédant les appartements impériaux ; portique s'ouvrant vers le mur.

absolument semblable à celle du palais de Théodoric à Ravenne, au VIe siècle [1]. Enfin, le palais de Salone avait ses coupoles, déjà byzantines, couronnant le vestibule du palais et la rotonde du dôme. Cette dernière est construite par trompillons étagés, suivant un procédé tout nouveau alors et que nous avons signalé à Saint-Dimitri de Salonique [2] (fig. 198).

La décoration confirme ce que la construction nous a révélé. La prodigalité et l'inutilité évidente des colonnades, des entablements, des membres saillants et ornés qui se pressent et s'entassent à l'intérieur du Dôme, à la porte de la chapelle impériale ou du vestibule circulaire, n'offrent rien de spécial aux monuments de Salone. Ce luxe pesant, cette lourde magnificence font un contraste fâcheux avec la médiocrité de l'exécution, la banalité des motifs. C'est la part de la décadence. Mais la promesse et l'essai d'un art nouveau se montrent partout, sur les frises, à la voûte. « Les broderies de dentelles découpées sur la surface de la pierre ont déjà un caractère profondément byzantin; parmi les palmettes et les oves de l'entablement du dôme courent des entrelacs du plus pur style byzantin; dans les caissons de la curieuse voûte qui couvre le baptistère, à la base des petites consoles qui décorent la « Porte Dorée » ou l'entrée de la chapelle impériale, des figures humaines apparaissent mystérieuses et bizarres, et sur la frise extérieure du baptistère, des vases accostés de lions ou de griffons achèvent de donner à cette décoration un caractère tout oriental [3]. » C'est en effet de l'Orient que viennent tous les éléments nouveaux qui donnent au palais de Salone son importance unique dans l'histoire de l'art. On y relève des formes étrangères à l'art classique occidental dont la plupart se retrouvent habituellement en Syrie, dans le Haourân. Un exemple caractéristique est celui du fronton sur colonnes, percé d'une arcade en son milieu dont il subsiste encore un exemple à Damas, et qui, d'après les médailles frappées dans ces contrées, aurait été, depuis le règne d'Hadrien, le type le plus ordinaire des entrées de temples ou de portiques [4].

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 2833, fig. 951.

2. A. Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, in-fol., Paris, 1883, pl. XIV, n. 3.

3. Ch. Diehl, *op. cit.*, p. 28.

4. Une médaille d'Hadrien (117-138) donne cette disposition au temple de Jupiter Capitolin érigé sur l'emplacement du temple de Jérusalem. De Vogüé, *Le temple de Jérusalem*, in-4°, Paris, 1864, p. 62 ; dans son *Architecture de la*

Rien ne s'oppose à ce qu'on fasse remonter certaines constructions de la Syrie centrale jusqu'au temps d'Hadrien, et c'est là que nous rencontrons, « dès la fin du IIIe siècle, les combinaisons de formes architecturales, l'arc posant directement sur la colonne, les procédés de construction des coupoles, les grands arcs de décharge soulageant les linteaux, les niches extérieures décorant les murailles; c'est en Palestine et en Syrie que nous voyons, vers le même temps, l'architrave s'infléchissant en archivolte au tympan des frontons. Et si nous voulons savoir enfin d'où viennent ces combinaisons décoratives, c'est encore dans les monuments romains d'Asie, à Laodicée, à Baalbek, à Palmyre, à Pétra, que nous trouverons ces ciselures de pierres, cet art luxueux et chargé dont les motifs comme les procédés ont persisté jusqu'à l'époque byzantine.

« Un dernier élément décoratif, celui-là plus remarquable que tous les autres, se rencontre enfin à Salone. En 1899, en réparant la coupole du vestibule circulaire, on a découvert sur la voûte les restes d'une décoration en mosaïque. Quel en était le sujet ou la disposition, on ne saurait le dire d'après les rares fragments demeurés en place : mais, si peu nombreux qu'ils soient, ces cubes de verre rouges et bleus, verts et blancs, n'en ont pas moins une importance capitale ; car c'est ici le plus ancien exemple connu de cette décoration en mosaïque appliquée à la voûte des coupoles qui devait dans l'art chrétien et byzantin faire une si merveilleuse fortune. Tout porte à croire que la coupole du mausolée était, elle aussi, tapissée de mosaïques, et par ce procédé caractéristique, dont la découverte à Salone nous est si précieuse, le palais de Dioclétien achève d'être le prélude de l'architecture byzantine [1]. »

Syrie centrale, in-4°, Paris, 1875, p. 71 et 75, le même auteur écrit : « Cette forme était devenue en Syrie le type de toutes les façades. Les monnaies des empereurs romains frappées dans les villes de Palestine, de Phénicie, de Syrie et qui représentent les temples des divinités locales, fournissent de très nombreux exemples de cette combinaison architecturale, mais les monuments eux-mêmes ont généralement disparu. » A l'arc de Damas on peut ajouter quelques exemples : le porche du prétoire de Mousmieh, les niches qui ornent la façade de la basilique de Chaqqâ, le porche de la basilique de Quennouat. D'après M. F. de Dartein, l'idée d'ouvrir une arcade dans un fronton pourrait provenir de l'établissement d'une voûte en berceau sur l'avenue centrale du portique, disposition qu'on observe déjà au Panthéon de Rome. Après avoir tenu d'abord la voûte cachée derrière le fronton on se serait avisé plus tard de la faire paraître au dehors en perçant celui-ci.

1. Ch. Diehl, *op. cit.*, p. 29.

Ce n'est pas seulement par sa construction et sa décoration que le palais de Dioclétien se rattache à l'architecture orientale, c'est par le plan même que nous retrouverons en Orient. Il serait difficile d'exagérer l'importance du palais de Salone qui marque le trait d'union entre l'art chrétien de l'Orient et celui de l'Occident, modèle longtemps consulté par les architectes ravennates qui y cherchaient les secrets de l'architecture asiatique [1]. Ce ne fut toutefois qu'après le déplacement de la capitale de l'empire de Rome à Constantinople que l'architecture de l'Orient fit de réels progrès et prépara la fusion d'où sortit le style romano-byzantin dont les timides débuts remontent au règne de Dioclétien pour s'affirmer aux environs de l'année 330 et acquérir la complète autonomie vers le temps de la chute de l'empire romain. Pendant cette période, l'influence orientale paraît s'exercer dans le sens de l'altération des formes consacrées, du perfectionnement de la construction des voûtes et de la transformation du caractère de la décoration monumentale.

Nous allons nous rendre maintenant sur les lieux mêmes où s'est opérée cette fusion des influences d'où est sorti le style architectural et ornemental appelé byzantin.

III. L'Asie-Mineure berceau de l'art byzantin.

Placée à l'extrémité occidentale du monde asiatique et à un de ses points de contact avec le monde européen, l'Asie-Mineure paraît avoir servi de passage, dès les plus anciens âges, à quelques-unes des nombreuses migrations qui se sont dirigées de l'Asie vers l'Europe. De ces migrations, plusieurs ont laissé des traces encore reconnaissables de leur passage, et nous tenterons bientôt de les relever : plusieurs aussi se sont arrêtées en Asie-Mineure et s'y sont fixées. Mais toutes ces migrations, à beaucoup près, n'y ont pas conservé la pureté de leur race. Les refoulements des invasions, les changements de domination politique, les mélanges et les agglomérations, ont concouru tour à tour, et parfois simultanément, à altérer, à effacer plus ou moins non seulement les traits primitifs et caractéristiques des peuples émigrants, mais encore des arts qu'ils avaient apportés avec eux et implantés dans leur nouvelle patrie.

1. A Ravenne en particulier, le palais et le tombeau de Théodoric s'en inspirent étroitement, voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 951, 952.

En ce qui concerne l'architecture byzantine on s'est habitué à la faire dater du VI[e] siècle de notre ère ; on lui a donné Justinien pour promoteur, Anthemius et Isidore pour inventeurs et Sainte-Sophie de Constantinople pour coup d'essai ; ce n'est pas seulement au V[e] ni même au IV[e] siècle que nous plaçons le début de l'art byzantin, mais bien auparavant, avant Constantin et avant Dioclétien. C'est au delà de l'époque romaine et jusque dans les plus anciennes civilisations de l'Orient que nous allons saisir les rudiments de la construction byzantine telle que nous la verrons se constituer en Asie-Mineure.

Les Assyriens connaissaient la coupole ainsi qu'on peut s'en convaincre par un bas-relief de Kouioundjik représentant les deux variétés principales du type ; la coupole surhaussée et la coupole sphérique[1]. Les Perses employaient couramment la construction par tranches dont on retrouve les traces dans les palais de Servistan et de Tirouz-Abad contemporains de l'art de Persepolis, indépendants de lui et témoins de la tradition et des méthodes d'une très ancienne architecture nationale[2]. Ce système de construction par tranches a été également pratiqué en Assyrie, pour l'aqueduc du palais de Sargon à Khorsabad[3] et en Égypte, dès la XIX[e] dynastie. Les voûtes du Ramesseum[4] sont, en effet, des berceaux bâtis à l'aide de briques disposées par tranches à partir du niveau où les lits rayonnants exigeraient un cintre ; les tranches, plus inclinées à leur pied qu'à leur sommet présentent un empâtement qui facilite beaucoup le travail : jamais les Byzantins n'appliquèrent ce procédé de construction d'une façon plus raisonnée, plus méthodique.

Ainsi, quand les Byzantins l'adoptèrent et en firent la caractéristique de leur art, la construction sans cintre comptait plus de dix-huit siècles de durée. La Perse, l'Assyrie et l'Égypte la pratiquaient et c'est vraisemblablement à la Perse qu'en doit remonter l'origine. Les plaines de l'Élam mettaient à la disposition de leurs habitants

1. Layard, *The monuments of Nineveh*, 2[e] série, in-fol., London, 1849, pl. 17.

2. A. Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, in-4°, Paris, 1883, p. 154.

3. Place, *Ninive et l'Assyrie*, in-fol., Paris, t. I, p. 271.

4. Lepsius, *Denkmäler aus Aegypten*, in-fol., Berlin, 1849, 1[re] part., pl. 88-89. On remarquera en outre que les plus anciennes voûtes sans cintrage présentent des profils surhaussés extrêmement favorables à l'adhérence des briques : les profils égyptiens et persans se rapprochent beaucoup, suivant M. Choisy, *loc. cit.*, de la courbure parabolique, et le profil de l'aqueduc de Khorsabad est une ogive.

des argiles excellentes qui, même sans cuisson, résistent à la poussée : mais point de bois, rien de ce qui est indispensable ou suffisant pour fournir les matériaux d'un cintre. Ces argiles, il fallait donc les maçonner directement dans l'espace sans charpentes auxiliaires, c'est ce qui fut tenté et réalisé.

L'Asie-Mineure, avec ses plateaux dénudés, éprouvait les mêmes besoins, mais n'avait pas les mêmes ressources. Faute de posséder l'argile elle dut se borner à imiter timidement les méthodes de constructions voûtées de la Perse et de l'Égypte jusqu'au jour où elle connut l'usage de la brique durcie au feu. Ce jour n'est pas antérieur à l'époque romaine et son application en grand aux constructions monumentales n'est pas antérieure aux dernières années de la République romaine.

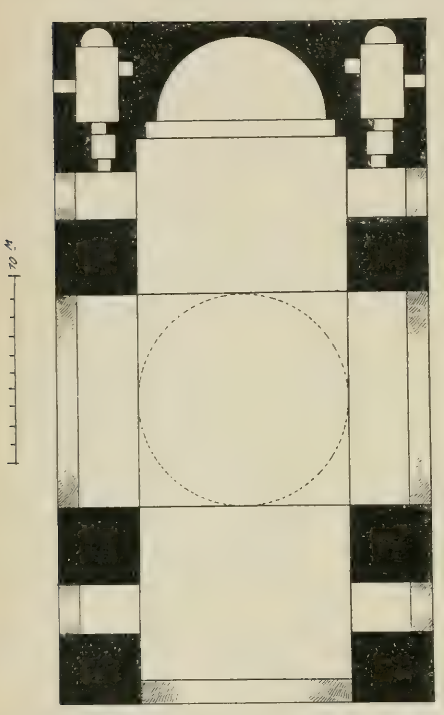
L'emploi de la brique cuite permit d'ériger en système les artifices de la construction sans cintrage et de rivaliser en Asie-Mineure avec les exemples réalisés en Perse au moyen de la brique de terre séchée. Grâce à la largeur d'idées des architectes asiatiques, la brique cuite fut adaptée sur-le-champ aux vieilles méthodes de constructions par tranches que les Perses, les Égyptiens et les Assyriens leur avaient appris et que, faute de moyens, ils n'avaient pu, eux, exécuter ou du moins élever jusqu'aux applications monumentales.

Reste à déterminer la région de l'Asie-Mineure où s'accomplit le travail qui donna naissance à l'art byzantin.

L'art byzantin représente des éléments asiatiques combinés avec des éléments romains sous l'influence grecque. Nulle part ce contact n'a pu se produire avec plus de fécondité qu'aux lieux où l'hellénisme, l'Asie et Rome, se rencontraient avec une originalité et une vigueur encore suffisantes pour ne pas s'épuiser, s'altérer ou se dénaturer complètement dans une compénétration réciproque. Or, la ligne de communication entre l'Asie et l'Europe traversait des régions pénétrées de l'esprit hellénistique situées à la limite même où s'échangeaient les idées et les produits de l'Europe et de l'Asie, c'est-à-dire vers la côte d'Ionie. « Les caravanes y affluaient des plaines de l'Euphrate en descendant les larges et belles vallées de l'Hermus et du Méandre. D'un autre côté, le commerce de la Méditerranée y venait tout entier aboutir : la voie directe de Rome vers l'Asie, dans un temps de navigation à courtes étapes, consistait à franchir l'Adriatique vers la hauteur de Corfou, transborder à Corinthe et suivre la chaîne des îles de l'Archipel. Éphèse, située à

la jonction de ces deux grands courants, formait le confluent des idées et des richesses des deux mondes [1]. »

La vraie fonction historique des peuples de l'Asie-Mineure a été de servir d'intermédiaires entre l'Assyrie et la Grèce [2] qui lui empruntait sa décoration architecturale et les dessins de ses étoffes ; car « les types artistiques paraissent avoir été portés en Grèce bien moins par les Phéniciens que par les peuples de l'Asie-Mineure maîtres de routes commerciales qui passaient par Comane et Tarse pour atteindre Ninive et Babylone » [3].



208. — Plan de l'église de la Sainte-Trinité à Éphèse, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, fig. 174.

La démonstration a été faite, en ce qui concerne l'architecture et l'ornementation, sur des bas-reliefs de la Ptérie et divers autres monuments et il n'est pas douteux que les architectes grecs aient cherché des exemples chez les constructeurs en Lydie et en Phrygie. Cette voie de l'Asie-Mineure n'est sans doute pas la seule qu'aient suivie, à travers les terres et les mers, les semences qui sont venues germer sur le sol de la Grèce et y produire des fruits merveilleux, mais c'est la principale : c'est, pour ainsi dire, la route royale qui met Babylone et Ninive en communication directe avec Smyrne, Milet, Éphèse et Athènes.

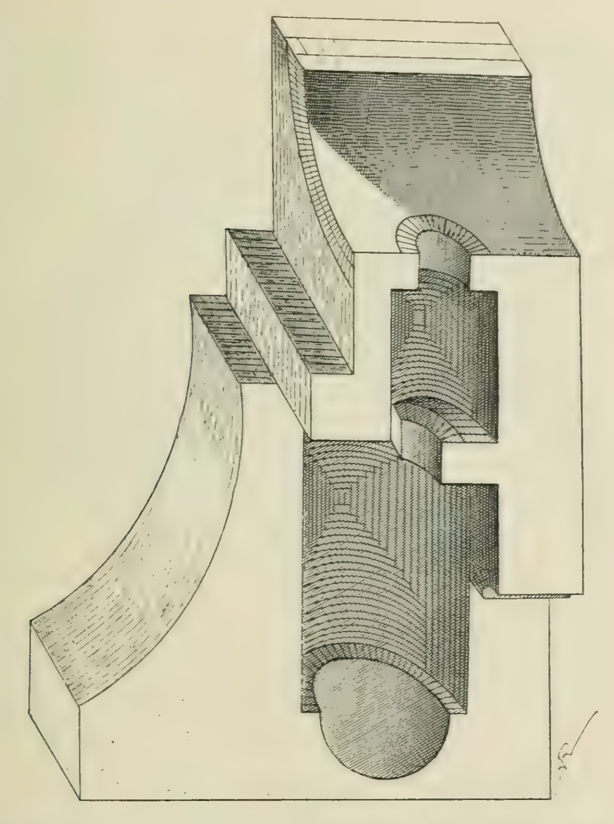
A Éphèse, nous apercevons en effet les plus anciens témoignages de cette fusion entre les procédés de Rome et de l'Asie : les

1. A. Choisy, *op. cit.*, p. 158.

2. G. Perrot, *Mémoires d'archéologie, d'épigraphie et d'histoire*, in-8°, Paris, 1875, p. 67.

3. Ed. Gerhard, *Ueber die Kunst der Phönizier*, dans *Gesammelte akademische Abhandlungen und kleine Schriften*, t. II, p. 1-21.

premières basiliques chrétiennes d'Éphèse sont encore romaines quant aux dispositions d'ensemble et déjà byzantines par la structure. L'église de la Trinité offre un monument précieux de cett transition (fig. 208). Le tracé et les combinaisons d'équilibre rappellent, sans erreur possible, les édifices de la famille de la basi-

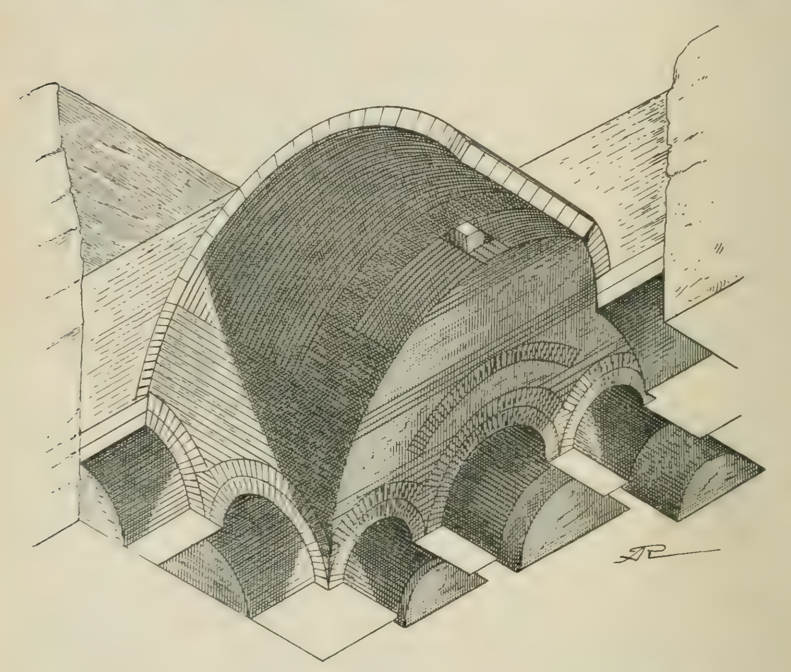


209. — Détails du plan précédent, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, pl. IV, fig. 2.

lique de Constantin ou les grandes salles des thermes de Rome. Si on passe à l'étude en détail des procédés (fig. 209) on distingue déjà des tendances très étrangères à l'art occidental : la construction est exécutée par tranches et sans cintrage ; la méthode byzantine se superpose aux types de l'architecture classique en attendant qu'elle s'en empare et les force à se transformer.

Encore à Éphèse, l'église dite des Sept-Dormants intéresse au même titre l'histoire des origines de l'art byzantin : c'est une voûte

jetée sur un ravin qui servit de sépulture à des martyrs locaux. L'aspect de l'édifice est romain ; le mur-pignon qui le termine a la physionomie antique la mieux accentuée ; l'enduit de stuc est orné de profils qui portent eux-mêmes leur date et semblent sortir des mêmes mains qui ont décoré telle catacombe romaine. Or, ce



210. — Église des Sept-Dormants à Éphèse, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, pl. III.

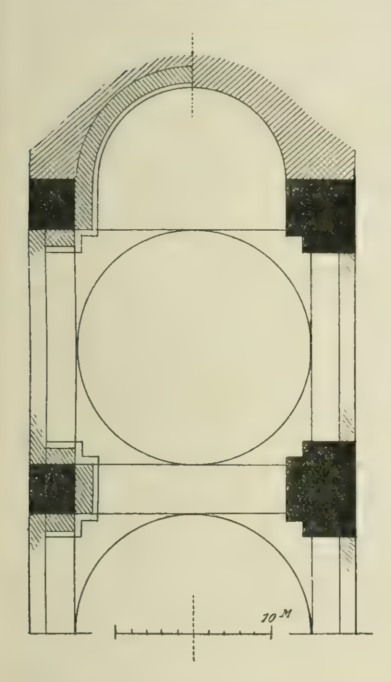
monument, romain de date, est entièrement byzantin de structure : berceaux, pénétrations, tout est exécuté par tranches et sans cintrage (fig. 210).

A Magnésie du Méandre, une voûte enclavée sous les murs romains de l'enceinte est une véritable calotte sphérique aplatie construite par tranches à la manière byzantine. Elle nous fait voir l'art byzantin longtemps avant la date où l'on a coutume d'en placer l'origine.

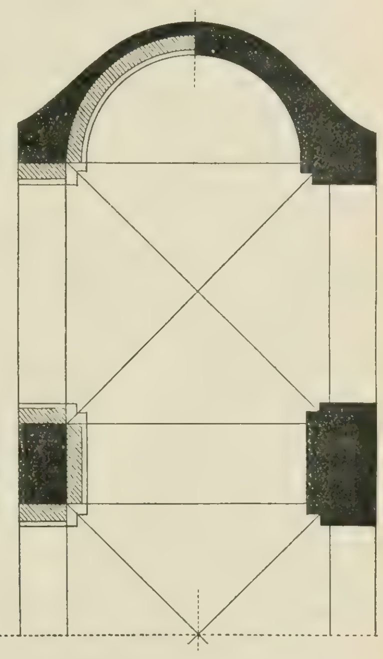
A Ala-Shehr (ancienne Philadelphie) et à Sardes constatations identiques de la fusion tendant à s'opérer entre les architectures de Rome et de l'Asie. Saint-Georges de Sardes fournit une nouvelle preuve de cette tendance à concilier les plans romains avec les procédés orientaux. Si on rapproche le plan et l'agencement des voûtes

de cet édifice de celui de l'église Saint-Jean également à Sardes et qui paraît de la même époque, on constate que, à Saint-Jean, le plan, la structure, tout est romain, tandis qu'à Saint-Georges la structure entière des voûtes est déjà byzantine (fig. 211-212).

Il serait excessif de localiser à Éphèse et sur la côte d'Ionie le mou-



211. — Plan de l'église Saint-Georges de Sardes, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, fig. 177.



212. — Plan de l'église Saint-Jean de Sardes, d'après Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, fig. 178.

vement dont nous venons de constater la tendance. L'art byzantin a admis une part d'influence syrienne dans sa formation ; toutefois il importe de remarquer que cette influence s'est exercée principalement et presque exclusivement sur le côté décoratif de l'art. La sculpture gréco-syrienne, en honneur parmi les écoles d'architecture du haut Oronte, a sérieusement influencé la décoration sculptée adoptée dans les écoles locales byzantines ; mais dès qu'il s'agit de la construction même des édifices et notamment du système des voûtes, on ne voit ni quelle part l'art de Syrie peut revendiquer, ni même quelle action il eût été capable d'exercer. L'art byzantin a pour point de départ la voûte sans cintrage et celle-ci suppose essentiellement l'emploi de la brique ; or la brique est demeurée presque étrangère aux constructeurs syriens.

« En somme, hors de la région occidentale de l'Asie-Mineure, on n'aperçoit nulle part avant le bas-empire l'esprit de la construction voûtée sans cintrage ni cet enchaînement logique de progrès dont l'art byzantin fut la manifestation dernière : partout ailleurs on le trouve constitué de toutes pièces comme un art importé ; là seulement on le saisit dans son germe et son essor. C'est de là qu'il rayonne sur le reste de l'empire grec ; si bien qu'au jour où Justinien conçoit Sainte-Sophie, l'Ionie lui fournit les seuls architectes capables de mener à bien un si vaste dessein : Tralles lui donne Anthémius, et Milet, Isidore : rencontre singulière, qui reporte la plus belle application de l'art byzantin au pays même où il avait pris naissance [1]. »

IV. Rôle de l'Asie-Mineure dans la formation de l'art byzantin.

Tout ce que nous avons vu jusqu'à ce moment tend à faire croire qu'on s'est singulièrement exagéré le rôle de l'art augustal romain quand on l'a représenté conquérant l'Orient, s'y implantant, y remplaçant la vieille culture hellénistique et y devenant la base de l'art byzantin. Ce que Rome — et cela un peu avant la renaissance artistique du siècle d'Auguste — a donné à l'Asie-Mineure, c'est la brique cuite. Nous avons montré avec quelle indépendance du goût romain et des méthodes romaines les constructeurs d'Asie s'en servirent. Ce n'est donc pas à Rome qu'il faut aller chercher les origines de l'art byzantin. Dès les trois premiers siècles de notre ère, toute la fermentation artistique se concentre sur trois points, dans les trois grandes villes orientales du monde hellénistique : Alexandrie, Antioche et Éphèse [2].

1. A. Choisy, *op. cit.*, p. 162.

2. E. Diez, *Die Miniaturen des Wiener Dioskurides*, in-4°, Wien, 1903, fasc. 3, des *Byzantinische Denkmäler*, p. 1-69, s'efforce de démontrer que l'Anatolie est le pays d'origine de l'art byzantin. L'influence s'en est fait sentir jusqu'à Constantinople et « l'hellénisme déjà orientalisé par le christianisme, inondé par une nouvelle vague venue d'Orient, devint le byzantinisme ». M. Ainalov, *Fondements hellénistiques de l'art byzantin*, Saint-Pétersbourg, 1900, rattache l'art byzantin à la tradition hellénistique encore vivace sous l'écorce romaine. Viollet-le-Duc, *L'art russe*, in-8°, Paris, 1877, p. 4 : « L'art byzantin est lui-même un composé d'éléments très divers, et son originalité, autant qu'il en possède, est due à l'harmonie établie entre ces éléments, les uns empruntés à l'Extrême-Orient, d'autres à la Perse, beaucoup à l'art de l'Asie-Mineure et même à Rome. » A. Choisy, *Histoire de l'architecture*, t. II, p. 81 sq., place en Perse le berceau de l'architecture byzantine. On ne peut omettre de rappeler au moins le nom de Louis Courajod à propos de cette question.

Le rôle de ces cités dans la formation de l'art chrétien n'a commencé à attirer l'attention que depuis peu d'années. Longtemps les explorateurs ont complètement négligé, ou bien ils ont signalé avec une indifférence absolue, les édifices d'Asie-Mineure postérieurs à l'époque classique. Le premier — et le seul pendant longtemps — Charles Texier leur a consacré une attention très éveillée et un livre important, vers 1864. Beaucoup plus tard, en 1895, seulement, un savant russe Smirnof a parcouru tout le centre du haut plateau anatolien relevant attentivement les monuments chrétiens : Bin-bir-Kilisse, la basilique d'Andaval, près de Nigdé en Cappadoce, les grottes d'Urgub longuement décrites par Texier. En 1900, J. W. Crowfoot visitait Bin-bir-Kilisse, Utchayak, au nord-est de Kirshehr, et quelques autres édifices. Depuis lors l'expédition autrichienne de la « Société scientifique de Prague » a exploré l'Isaurie. Dans la Syrie du Nord, dont l'art est si étroitement apparenté à celui de l'Asie-Mineure, l'expédition allemande du baron Oppenheim a fait connaître la belle basilique de Karz-ibn-Wardan, entre Koms et Alep, et l'expédition russe de l'Institut archéologique de Constantinople a étendu nos connaissances sur l'architecture syrienne, déjà éclairée par les livres de M. de Vogüé et N. C. Butler, et montré ses rapports avec l'architecture propre à l'Asie-Mineure. Tous ces travaux ont été mis à profit, avec quelques autres traités plus sommairement[1], par M. Strzygowski[2], dont le livre a fait l'objet d'une critique importante de MM. Ch. Diehl[3] et G. Millet[4].

Tous les édifices chrétiens d'Asie-Mineure ne sont pas construits sur un type unique, mais ils peuvent, d'une manière générale, se ramener à quatre types principaux, ou à deux modèles opposés. Sur les côtes de l'Ouest et du Sud, on constate l'emploi de la brique et de la charpente ; dans les régions à l'intérieur, la pierre de taille et la voûte en berceau soutenue par des arcs doubleaux[5], là, un atrium

1. J. W. Headlam avait décrit, en 1892, l'église de Kodja-Kalessi. Il faut encore mentionner les travaux rapides dont les édifices suivants ont été l'objet : basiliques de Gül-Batsché, Sagalassos, etc., en Lycie et en Pisidie ; les édifices chrétiens d'Adalie, de Jürme, de Myra, etc., et, en Syrie, l'octogone de Wiranscher décrit par Puchstein.

2. *Klein. Asien-Ein Neuland der Kunstgeschichte*, in-8°, Leipzig, 1903.

3. *Les origines asiatiques de l'art byzantin*, dans le *Journal des savants*, 1904, p. 239-251.

4. *L'Asie-Mineure*, dans la *Revue archéologique*, 1905, t. v; p. 95-108.

5. J. Strzygowski, *Klein Asien. Ein Neuland der Kunstgeschichte*, in-8°, Leipzig, 1903, p. 13, fig. 8.

et un narthex prennent toute la largeur de l'édifice ; ici, en avant de la porte, un porche étroit prolonge la grande nef, et, par une double ou triple arcade, s'ouvre librement au milieu de la façade, entre deux pièces closes, dressées comme deux tours d'angle aux extrémités des bas-côtés [1]. Cette différence, délimitée par la géographie, s'explique par le fait que la culture grecque, très développée dans les villes du littoral, ne pénétra que tardivement et timidement dans les provinces de l'intérieur de la presqu'île, laissant le sol et les habitants à peu près indemnes de l'influence hellénique jusqu'au début du IVe siècle [2]. Le résultat le plus clair et le plus précieux fut la conservation de l'originalité provinciale, ainsi « au IVe siècle l'Orient parle à sa manière la langue de l'art chrétien. La basilique orientale ne doit rien à la basilique hellénistique »[3].

L'usage de la voûte, l'application d'une abside isolée à l'extrémité de l'église et l'emploi fréquent de l'arcade en fer à cheval n'ont pas toutefois l'importance exceptionnelle qu'on leur prête et qui pousse M. J. Strzygowski à en faire les traits d'un style distinct et original. C'est aller trop loin puisque, si intéressant qu'il puisse être, ce type — et ceci le rend, en un sens, plus intéressant encore — se rencontre dans l'Afrique du Nord avec ses traits les plus caractéristiques : abside isolée au fond de l'édifice, piliers cantonnés de colonnes engagées, rareté de l'atrium, façade flanquée de tours, enfin, en Tunisie du moins, emploi des voûtes [4]. Ce

1. G. Millet, *L'Asie-Mineure*, dans la *Revue archéologique*, 1905, p. 95. Nous suivrons et citerons fréquemment au cours de ce paragraphe le remarquable exposé de M. G. Millet.

2. Il en fut de même en Syrie et en Égypte.

3. G. Millet, *op. cit.*, p. 96. Relevons, sans nous y arrêter, quelques particularités qui témoignent de l'indépendance absolue des basiliques de l'intérieur, celles de Bin-bir-Kilisse, par exemple, à l'égard de l'art grec. Les piliers trapus, oblongs, terminés vers les nefs par des demi-colonnes émergeant d'un bloc massif, sans chapiteau, sous la saillie d'une simple imposte (Strzygowski, *op. cit.*, p. 173, fig. 138) ; l'arc en fer à cheval dans le profil des arcades ou le tracé de la grande abside, comme c'est le cas pour l'église d'Aladja, aujourd'hui Kodscha-Kalessi. L. de Laborde, *L'église d'Aladja dans le Taurus*, dans la *Revue archéologique*, 1847-1848, t. IV, p. 172-176. On ne peut omettre de signaler les points de ressemblance qui existent entre les monuments de la Syrie, de l'Égypte et ceux de l'Afrique du Nord. Voir *Dictionn.*, t. I, col. 677, et Gsell, *Monuments antiq. de l'Algérie*, t. II, p. 141, 137, 138 en Tunisie il y avait des églises voûtées, Gsell, *op. cit.*, p. 128, 132, 135, 150, 232.

4. S. Gsell, *Les monuments antiques de l'Algérie*, in-8°, Paris, 1901, t. II, p. 128, 132, 135, 137, 138, 141, 150.

qui fait l'importance de ce rapprochement c'est que, suivant la remarque de M. Ch. Diehl, les basiliques d'Anatolie, malgré leur intérêt, ne présentent point un type qui appartienne exclusivement à l'Asie-Mineure et s'y soit nécessairement constitué [1].

Le deuxième des types principaux est représenté en Asie-Mineure, en Syrie et en Mésopotamie par une série d'édifices, la plupart en pierre de taille de forme octogonale, surmontés d'une coupole [2]. Cette disposition nous est clairement connue grâce à divers monuments et à un document d'une grande importance pour l'histoire de l'architecture [3]. Les principaux monuments sont l'octogone de Bin-bir-Kilisse et celui de Wiranschehr qui rapprochés de la lettre de Grégoire de Nysse à Amphiloque, évêque d'Iconium, ne donnent plus lieu de douter que, dès le IVe siècle, l'église en forme de croix, bâtie sur plan octogonal et couronnée d'une coupole à tambour, était une disposition tout à fait usuelle et courante. Voici la description de saint Grégoire de Nysse [4] :

« ... Envoyez-nous tout ce qu'il faut d'ouvriers pour suffire à l'ouvrage. Une exposition du plan fera connaître à Votre Perfection quelles seront les dimensions de l'ensemble, et j'essaierai de vous donner, par une description, une idée claire de la construction dont il s'agit. Mon oratoire, εὐκτήριον, doit offrir l'image d'une croix terminée naturellement par quatre corps de bâtiments : ils s'unissent et se joignent ensemble ainsi que cela a lieu pour les édifices qui reproduisent la forme de la croix ; mais au centre se trouve un espace compris entre huit côtés. A cause de cette disposition, je l'appelle octogone ; de telle sorte que quatre côtés opposés deux par

1. *Journal des savants*, 1904, p. 242.

2. Quelques-unes de ces coupoles sont coniques comme celles des édifices persans ou arméniens ; elles semblent reproduire le célèbre *Marneion* de Gaza.

3. L'octogone, très fréquent en Arménie, a passé dans l'art seldjoukide.

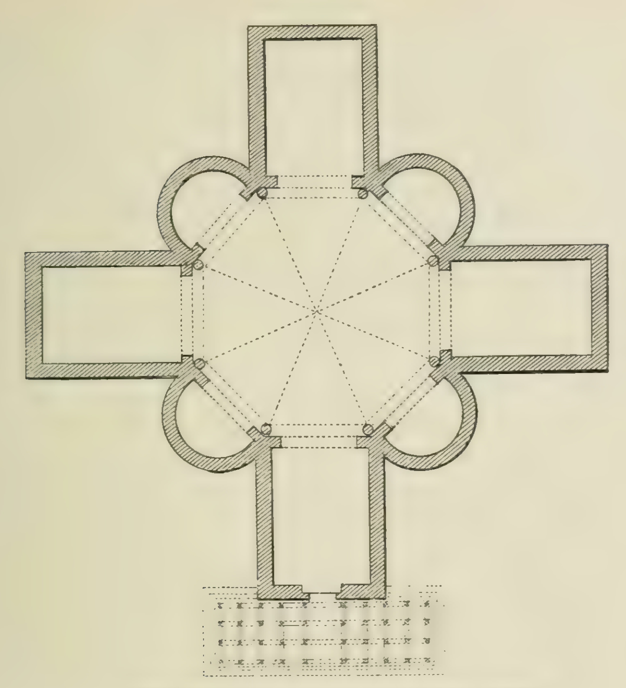
4. Cette lettre a été imprimée par J.-B. Caraccioli, Τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν Γρηγορίου ἐπιστολαί, XII, in-4°, Florentiae, 1731 ; nous citons la traduction de E. Morin, *Plan d'un oratoire ou église chrétienne de la fin du IVe siècle, décrit par saint Grégoire de Nysse*, dans *Bulletin et mémoires de la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine*, 1862, t. II, p. 276-284. Cf. *P. G.*, t. XLVI, col. 1096. Au groupe des édifices octogones il faut rattacher celui que décrit Pseudo-Abdias, Garrucci, *Storia*, t. I, p. 24. Les constructions octogonales se rencontrent à Wiranscher, en Mésopotamie, à Soasa, Bin-bir-Kilisse, Isaura et Derbé dans le centre de l'Asie-Mineure, formant une chaîne qui nous conduit à Constantinople où nous trouvons Saint-Jean à l'Hebdomon et Saint-Michel à l'Anaphosis ; et de Constantinople à Saint-Vital de Ravenne.

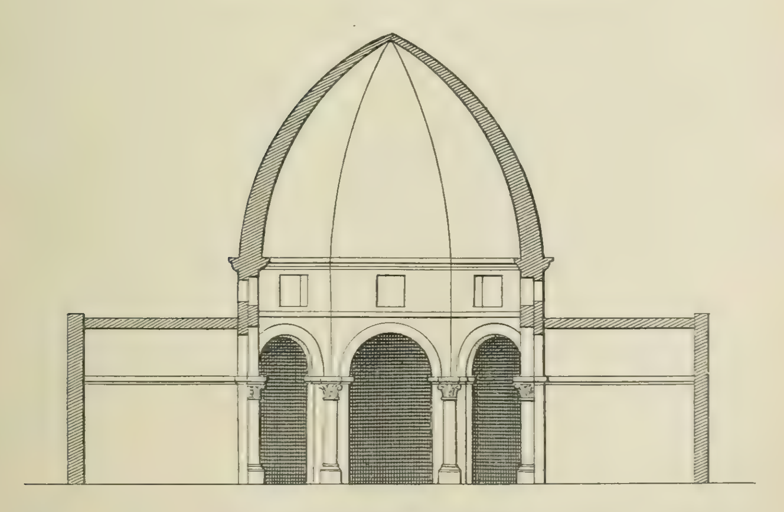
deux rattachent la partie centrale de l'édifice aux bras de la croix par des ouvertures en arcade, δι' ἀψίδων. Les autres côtés de l'octogone qui s'étendent entre les quatre corps de bâtiments n'iront pas les rejoindre en ligne droite, mais s'élargiront chacun en hémicyle qui affectera la forme concave d'une coquille renversée et se terminant à la voûte. Il y aura donc huit voûtes par lesquelles les quatre bâtiments opposés deux à deux et les quatre hémicycles se joignent à la partie centrale de l'édifice. A l'intérieur et à chaque angle de l'octogone, διαγωνιῶν πεσσῶν, seront placées des colonnes pour l'ornement et pour la solidité : elles soutiendront des voûtes de même hauteur que celles de l'intérieur des bâtiments. Au-dessus de toutes ces voûtes seront percés des jours convenablement disposés et la construction octogonale s'élèvera de quatre coudées : de là partira un dôme en forme de cône, στρόβιλος κωνοειδής, lequel ira se retrécissant pour se terminer en pointe. Pour les quatre bâtiments à quatre angles, chacun aura en bas huit coudées de largeur, un tiers de plus en longueur; la hauteur sera en rapport avec la largeur, et il en sera de même pour les hémicycles. De même tout l'espace entre les assises des colonnes, πεσσῶν, mesure huit coudées. Quant à la surface de chaque hémicycle, elle est déterminée par une ouverture de compas égale à la moitié d'un des côtés de l'octogone. Relativement à la hauteur, elle sera en proportion avec la largeur. Les murs du pourtour auront une épaisseur de trois pieds » (fig. 213-214).

Plus loin, saint Grégoire demande que, parmi les ouvriers qu'on lui enverra, il s'en trouve qui sachent construire des voûtes arrondies en coupole, sans aucun support, ὡς εἶναί τινας ἐξ αὐτῶν καὶ τὴν ἀνυπόσκευον εἴλησιν ἐπισταμένους; car je sais, dit-il, que cette sorte d'ouvrage est plus solide que celle qui repose sur des appuis. La pénurie de bois où nous sommes nous conduit à la pensée de couvrir l'édifice entier avec de la pierre, car il n'y a pas de matériaux pour toiture auprès de nous, ἐρέψιμον ὕλην.

L'évêque a trouvé dans son pays trente ouvriers pour construire les bâtiments formant les bras de la croix. Il n'a pas d'autres matériaux que la brique et quelques pierres des environs, de sorte qu'il n'y aura rien à faire pour l'équarrissage et l'ajustement.

Les tailleurs de pierre ne sont pas seulement nécessaires pour les huit colonnes auxquelles il faut donner le poli, mais aussi pour les spirales qui figurent des autels, σπείρας βωμοειδεῖς? et pour les chapiteaux de l'ordre corinthien, κεφαλίδας διαγλύφους κατὰ τὸ Κορίνθιον





213-214. — Plan et élévation de l'octogone de Nazianze, reconstitution de M. Brune, d'après le *Bull. et Mém. de la Soc. arch. d'Ille-et-Vilaine,* 1862, t. II, p. 276.

εἶδος. L'entrée, εἴσοδος, sera ornée de marbres bien travaillés. Les portes du vestibule seront décorées, selon l'usage, de dessins sur la partie saillante du rebord. Καθυπερκείμενα τούτων θυρώματα τοιαύταις γραφαῖς τισὶ καθὼς ἔθος ἐστὶν εἰς κάλλος κατὰ τὴν τοῦ γεισίου προβολὴν ἐξησκημμέναις. Il est clair, continue l'évêque, que nous aurons à nous procurer à prix d'argent tous ces matériaux. En outre, dans le porche, il n'y aura pas moins de quarante colonnes, pour lesquelles il faudra des tailleurs de pierre.

Ce type octogonal si minutieusement décrit ne paraît pas être spécifiquement asiatique. M. J. Strzygowski et M. Ch. Diehl sont d'accord sur ce point ; néanmoins ce dernier rappelle que le plan de l'octogone de Nazianze est apparenté très visiblement à un édifice de Salone, le mausolée que Dioclétien s'y fit construire au début du IVe siècle [1] dont l'origine est certainement orientale et vraisemblablement syrienne.

Le troisième type dont nous avons à parler est celui des basiliques à coupoles dont la caractéristique est une travée sur plan rectangulaire ménagée en avant de l'abside. Il est impossible d'enlever au monument le type basilical qu'il doit à sa nef flanquée de bas-côtés, mais l'originalité véritable se trouve dans la coupole, dressée au-dessus du vaisseau principal. Ainsi que nous l'avons vu dans l'Afrique du Nord, les bas-côtés sont fréquemment surmontés de tribunes et les exemples de basiliques à coupole ne sont pas rares en Asie-Mineure [2] et même en Syrie [3] et en Europe. Sainte-Sophie de Salonique et Sainte-Sophie de Constantinople se ramènent à ce type. « Mais toujours ici la même question se pose : est-ce dans l'Asie-Mineure, ou du moins dans l'Orient hellénistique qu'il faut chercher l'origine de cette disposition ? M. J. Strzygowski l'affirme et fixe le point de formation à Antioche d'où ce type aurait rayonné sur l'Asie-Mineure, et d'Éphèse aurait passé à Salonique.

« Il se peut, mais il faudrait, pour en être certain, fournir la preuve que ces basiliques à coupole de l'Anatolie datent bien du IVe siècle, et ceci ne semble pas être pleinement établi [4]. »

Enfin, le quatrième type est celui de l'église en forme de croix grecque inscrite dans un rectangle et dont une coupole couronne la croisée. On trouve en Asie-Mineure des représentants de ce type,

1. Aujourd'hui cathédrale de Spalato.
2. Kodja-Kalessi, en Isaurie; Adalia, etc.
3. Ksar-ibn-Wardan.
4. Ch. Diehl, dans le *Journal des savants*, 1904, p. 243.

soit dans les petites chapelles creusées dans les rochers de Phrygie, d'Isaurie, de Cappadoce, soit dans les édifices comme la mosquée de Firsandyn, ancienne église chrétienne, ou dans les ruines de Tschaulykilisse. Cette catégorie d'édifices est relativement récente et ne paraît pas antérieure à l'époque de Justinien. D'après M. J. Strzygowski, il faudrait faire exception en faveur de l'eglise double d'Utchayak, construite en briques et surmontée de deux coupoles sur tambour, et la faire remonter à la fin de l'époque hellénistique, ce qui pourra sembler d'autant plus audacieux, que cette opinion ne repose que sur la photographie des ruines et non l'étude directe.

Cette question de la date des monuments chrétiens d'Asie-Mineure est en effet capitale pour les conclusions qu'on tire de la structure de ces monuments.

Suivant qu'on les fait contemporains de Constantin ou de Justinien, ou même d'une époque plus récente, ils ont, dans l'histoire des origines de l'art byzantin, une place capitale ou bien une signification presque nulle. Or, la chronologie de ces monuments n'est guère avancée, à l'heure présente. Crowfoot [1] signale à Utchayak des inscriptions qui malheureusement n'ont pas encore été déchiffrées; à Bin-bir-Kilisse on a trouvé une inscription datée de 1162; dans les grottes cappadociennes on relève des inscriptions du VIe siècle, et un texte épigraphique assigne la basilique de Ksar-ibn-Wardan à l'année 564. C'est assez peu de chose, on le voit; et ce qu'une chronologie, établie sur les caractères intrinsèques de la construction, présente de conjectural met en défiance des conclusions précipitées. « M. J. Strzygowski s'est donné beaucoup de peine pour établir que les monuments étudiés par lui appartiennent à la période qui va de Constantin à Justinien et qu'ils sont bien plus voisins du IVe siècle que du VIe. Mais voici qui inquiète un peu sur la valeur de cette démonstration. M. J. Strzygowski n'a point vu lui-même les édifices sur lesquels il raisonne; il les connaît par des photographies, par des plans, qui parfois, et sur des points essentiels, sont incomplets ou contradictoires, Dans de telles conditions, n'y a-t-il point quelque témérité à vouloir fixer des dates définitives ? est-il bien prudent surtout de s'écarter des données chronologiques indiquées par les voyageurs, savants expérimentés pour la plupart, qui ont visité eux, les monuments [2] ? » Ceux-ci se montrent générale-

1. Strzygowski, *Klein Asien*, p. 33.
2. *Journal des savants*, 1904, p. 244 sq.

ment moins disposés à vieillir les édifices chrétiens de l'Asie-Mineure. Ce n'est toutefois qu'après des explorations et des études nouvelles qu'on pourra entreprendre un classement définitif. Jusque-là on peut, sans trop s'aventurer, admettre la date du IVe siècle pour les basiliques de Bin-bir-Kilisse et pour la plupart des édifices sur plan octogonal, sauf toutefois l'octogone de Wiranscher que Puchstein, qui l'a visité, et M. Ch. Diehl, croient du VIe siècle. En ce qui concerne le type des basiliques à coupoles, loin de les faire remonter au IVe siècle, M. O. Wulff fait au contraire dériver toutes les églises de cette sorte de Sainte-Sophie de Constantinople [1], et il est certain à tout le moins que la basilique Ksar-ibn-Wardan, qui appartient à ce groupe, est du VIe siècle et toute différente des autres constructions de Syrie, ce qui semble bien attester des influences venues d'ailleurs [2]. L'église de Kodscha-Kalessi, dans l'Isaurie, étudiée par J. W. Headlam [3] lui semble être du Ve siècle, tandis que J. Strzygowski la reporte au IVe siècle. Enfin, l'édifice à coupoles d'Utchayak, qui bénéficie également de cette haute antiquité, doit être tenue, d'après M. Ch. Diehl, pour une construction du moyen âge byzantin et ne saurait prétendre en aucune manière au rôle de précurseur [4].

Ces quelques faits suffiront à montrer l'obscurité qui règne encore sur un sujet que nous ne pouvions omettre, mais qu'il suffira de faire entrevoir dans son état présent, sauf à y revenir dans la suite et à y apporter plus de lumière à mesure qu'on aura plus de détails.

L'église d'Aladja (= Kodscha-Kalessi) dans le Taurus, sur les confins de la Lycaonie et de la Cilicie, semble placée à la frontière du domaine oriental et de la zone hellénistique. Aladja n'est pas un coup d'essai. On peut saisir les éléments qui viendront concourir à son exécution dans une des basiliques de Bin-bir-Kilisse (n° II) [5].

1. O. Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im I. Jahrtausend*, in-8°, Strassburg, 1903.

2. *Journal of hellenic studies*, 1892, Supplément.

3. *Journal des savants*, 1904, p. 245, note 3, ferait descendre la date jusqu'au Xe siècle en se fondant sur les proportions du tambour cylindrique haut et svelte, très différent des tambours qui commencent à se montrer dès le Ve siècle, bas et trapus, à Sainte-Sophie de Salonique, à Ksar-ibn-Wardan, à Saint-Vital, au mausolée de Galla Placidia, à Ravenne.

4. L. de Laborde, *Voyage de l'Asie-Mineure*, in-fol., Paris, 1838, pl. LXIX.

5. J. Strzygowski, *Klein Asien*, p. 104, pl. 19, 20.

Comme les basiliques hellénistiques, celle-ci a des tribunes et un narthex au lieu de porche. Ce narthex a obligé de reculer les deux tours de la façade au delà des murs latéraux ; en outre, près de l'abside, deux piliers plus forts marquent la direction du presbyterium. Ce sont autant de traits communs avec l'architecture syrienne. Aladja peut être datée approximativement du deuxième quart du ɪvᵉ siècle et nous savons que ce type se propagea rapidement le long de la côte, à Adalia, à Myra à Éphèse, à Nicée ; on le retrouve même au delà de la mer Égée, inspirant et dirigeant la structure et la décoration de Sainte-Sophie de Salonique. Construit en pierres de taille à son lieu d'origine, le type en question fut exécuté en briques dès qu'il parvint dans les régions du littoral, et ce fut sous cette nouvelle forme qu'il fit retour vers l'intérieur à Ancyre, par exemple, et dans la Syrie du Nord, à Ksar-ibn-Wardan. M. J. Strzygowski trouve dans l'église d'Aladja des traits syro-égyptiens qui lui paraissent suffisamment expliqués par la position géographique de la Cilicie, alors rattachée à la Syrie, et par les traditions monastiques [1]. Avant de nous engager plus loin, nous rappellerons, avec M. G. Millet, un texte important de Choricius, relatif à une église construite à Gaza, au vɪᵉ siècle, en l'honneur de Saint-Serge. « Des propylées, puis un atrium carré menaient directement à l'église sans narthex. Du portique [2] dressé à l'ouest devant l'église, deux autres se détachent, l'un au sud, l'autre au nord, perpendiculaires à la façade et égaux entre eux. Leurs parois sont revêtues de plaques ; leurs colonnes, toutes de même style, atteignent, à l'aide d'arcades, la hauteur des colonnes qui soutiennent l'église. Le milieu est ainsi formé : quatre arcades sont opposées deux à deux ; quatre autres, se faisant face aussi, viennent buter contre elle. Huit en tout, elles enferment entre chacun de ces couples un toit concave. Tout s'oppose en des formes égales et symétriques sauf que le côté de l'est se creuse au milieu en forme de conque pour la place du prêtre. En termes techniques, une portion du cylindre dressé sur le sol porte un quart de sphère. Deux autres figures analogues ornent de chaque côté le même mur, égales entre elles, moins grandes que celle du centre. Les quatre arcades intérieures,

1. En 357-358, saint Basile visita les monastères d'Égypte de Syrie de Mésopotamie et en rapporta les règles de la vie monastique.

2. Choricius de Gaza, *Orationes*, édit. Boissonnade, 1846, p. 83 sq. Nous donnons la traduction de M. G. Millet, *op. cit.*, p. 99-100.

dont nous parlions tantôt, sont chacune prolongées des deux côtés par des murs aussi hauts qu'elles, portant des murs angulaires et des colonnes atteignant l'assemblage sur lequel s'élève le toit. A l'intérieur d'un prisme quadrangulaire est adapté un prisme octogone renfermant un cercle qui porte très haut le toit. Il faut avoir le cou assoupli pour le regarder ; à une telle distance du sol il imite sans doute le ciel visible ; les colonnes atteignent une hauteur qu'aucune autre ne pourrait dépasser. » Cette description s'applique exactement à Kodscha-Kalessi et au Couvent rouge [1]. La nef centrale tracée par quatre grandes arcades avait ses angles marqués par de larges piliers. Du carré on passait à l'octogone par des trompes décorées de colonnettes. A Kodscha-Kalessi comme à Adalia c'est plutôt dans la structure que dans la décoration qu'il faut chercher à résoudre le problème des origines. « Or l'élément essentiel de cette structure est le support de la coupole. A Kodscha-Kalessi, à Gaza, en Thébaïde, à Ancyre, ce sont des trompes d'angles ; à Myra, à Salonique, à Nicée, des pendentifs. La trompe d'angle, étrangère à l'Égypte antique, est persane. Elle s'est perpétuée au VIIe et au VIIIe siècle en Arménie [2], au XIe en Géorgie [3] dans les basiliques à croix grecque, issues de Kodscha-Kalessi. Si l'on raisonne, à l'égard de la trompe d'angle, comme a fait M. J. Strzygowski à l'égard de l'octogone, on doit conclure qu'elle appartient à la tradition de l'Asie-Mineure centrale et orientale, qu'elle a émigré du plateau vers la côte, puis qu'elle a traversé la mer pour aborder, à la fin du Ve siècle, à Naples (baptistère), et au VIe siècle, à Ravenne (Saint-Vital) [4]. Le même raisonnement vaut encore pour la basilique à coupole : celle-ci aussi a passé la mer, puisqu'à Palerme, au XIIe siècle (chapelle palatine), une triple nef basilicale, couverte, il est vrai, en charpente, se soude à une coupole portée par quatre trompes et par quatre colonnes entre deux berceaux longitudinaux. Les trompes de Kodscha-Kalessi ne seraient donc pas, comme le suppose M. J. Strzygowski, un emprunt fortuit à la Thébaïde, un présent du mona-

1. Strzygowski, *op.cit.*, p. 110-114, fig. 78-82.

2. A. Ousounlar et Vaharchabad (Grimm, *Monuments d'archéol. byzant. en Géorgie et en Arménie*, pl. XXXV, XXXVI).

3. *Matérialy po archeologii Karkaza*, t. III, pl. XXIV, XXVIII-XXX, XXXVIII, XXXIX, XLI, XLIII : Les trompes géorgiennes ressemblent à celles d'Ancyre ; O. Wulff, *Köimesiskirche in Nicäa*, pl. IV, où le type est modifié par analogie avec le pendentif.

4. E. Berteaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, t. I, p. 40.

chisme égyptien. Saint-Serge de Gaza était une église séculière. Nous croirions plutôt que, plus d'un siècle avant la construction de Saint-Serge de Gaza, les disciples de Shnouti ont trouvé ce procédé acclimaté sur la côte est déjà combiné avec les colonnes décoratives[1]. »

Il n'en est pas du pendentif comme de la trompe d'angle. Le pendentif paraît être hellénique. M. Choisy a pu suivre son application progressive à Salonique, à Magnésie du Méandre, à Sardes, à Philadelphie et, nonobstant les exemples anciens signalés jusque dans l'est de la Palestine, ce savant a pu conclure, sur de solides raisons, que le pendentif a été imaginé pour la construction en briques et adapté ensuite à la pierre[2].

« Mais le pendentif, observe M. G. Millet[3], s'adapte mal à la basilique à coupole, parce qu'il exerce des poussées trop fortes pour les simples parois d'une grande nef basilicale. Pour les contre-bouter, à Myra, on a surélevé les collatéraux ; à Éphèse, à Nicée, à Salonique on a intercalé des arcades de plus en plus profondes qui sont devenues à Déré-Aghzy, à Sainte-Irène, à Philippes, de véritables berceaux prolongés jusqu'aux murs extérieurs, qui ont coupé les collatéraux et transformé la basilique en coupole en église à croix grecque. » Ainsi nous voyons d'abord la trompe d'angle, procédé oriental, ensuite le pendentif, procédé hellénistique. La trompe d'angle attache la coupole aux parois de la basilique voûtée à tribunes, le pendentif transforme la basilique à coupole en église à croix grecque.

On peut se demander si les Grecs « qui ont conservé la trompe à Gaza, ne l'auraient pas appliquée eux-mêmes, pour créer la basilique à coupole. Un des éléments générateurs leur appartient ; les tribunes forment un des traits saillants de leurs basiliques aux IVe-VIe siècles, parce qu'elles répondent aux développement du culte dans les grands centres après la Paix de l'Église, au goût de la magnificence inspirée par la Cour. C'est assurément aux cités de la côte que les architectes de Bin-bir-Kilisse les ont empruntées. Mais la voûte en berceau soutenue par des arcs doubleaux au-dessus d'une longue nef, forme caractéristique de la construction en pierre, procédé commun aux régions intérieures de l'Égypte et de l'Asie-Mineure,

1. G. Millet, *op. cit.*, p. 101-102.

2. A. Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, p. 159 sq. ; *Histoire de l'architecture*, in-8°, Paris, 1899, t. II, p. 11, 43 sq. ; Lethaby and Swainson, *The church of Sancta Sophia*, p. 201.

3. G. Millet, *op. cit.*, p. 102.

très répandu ensuite en Arménie et en Géorgie, n'est-elle pas purement orientale[1] ? M. G. Millet a tenté avec un plein succès de retracer le chemin qu'elle a suivi en s'aidant des miniatures d'un manuscrit célèbre, le *Ménologe de Basile II*, miniatures d'une haute importance archéologique. « M. Choisy, écrit-il, a observé à Sardes que sur les salles oblongues, la voûte d'arêtes, avec le temps, fit place à la calotte sur pendentifs. D'autre part M. Strzygowski imagine volontiers que Rome ne fit qu'imiter la magnificence des structures helléniques. En induisant du petit au grand, on peut admettre que les salles somptueuses d'Alexandrie, d'Antioche ou d'Éphèse devaient ressembler à celle des Thermes de Caracalla ou de la basilique de Maxence. Or les voûtes d'arêtes de ces deux grandes salles étaient contrebutées par des voûtes en berceaux perpendiculaires à l'axe et s'éclairaient aisément au-dessus de ces sortes de collatéraux. Le problème qui fit concevoir en Orient la basilique à coupole se trouvait là déjà résolu. D'autre part, en substituant dans une telle structure la coupole sur pendentifs à la voûte d'arêtes, on obtenait l'église à croix grecque, non la basilique à coupole. Mieux vaut donc écarter l'hypothèse d'un prototype hellénistique et reconnaître que la basilique à coupole est sortie du type de Bin-bir-Kilisse[2], sous l'influence hellénistique, après Constantin, sur les confins du domaine oriental[3]. »

Nous avons fait remarquer déjà la part qui revient à l'Asie-Mineure, à l'Ionie en particulier, dans la renaissance architecturale qui, combinant toutes les ressources mises à sa disposition, se livra en Asie-Mineure, en Syrie, en Macédoine et dans tout l'empire grec à des travaux neufs, ingénieux et savants dont la variété se révèle en combinaisons multiples dans les types de construction les plus divers : basilique voûtée, basilique sur plan octogone, basilique à coupole, église tréflée, église cruciforme à coupole centrale. Par cette activité et cette souplesse inventive l'Asie-Mineure a exercé une influence créatrice incontestable sur l'art chrétien ; influence moins capitale et moins directe toutefois qu'on s'est plu à le dire.

Les rapports évidents existant entre les basiliques de Syrie et l'architecture romane pour être indiscutables quant au fond, ne sont plus tels quant à la mesure dans laquelle, à ces distances et par des causes

1. G. Millet, *op. cit.*, p. 103.

2. Cette parenté est marquée à Nicée, Myra, Déré-Aghzy, par les deux pièces qui font saillie sur les façades latérales aux extrémités du narthex.

3. G. Millet, *op. cit.*, p. 105.

qui nous échappent en partie, ces influences asiatiques ont agi les unes sur les autres, se sont compénétrées et ont porté au loin leur action féconde et encore reconnaissable.

Mais une fois ce fait acquis, dit excellemment M. Ch. Diehl, qui a donné l'exact exposé de la question, une fois ce fait acquis, que l'art de l'Asie-Mineure, comme celui de Syrie et d'Égypte, a exercé une action considérable sur la genèse de l'art chrétien, il reste à examiner si cette influence fut aussi *exclusive* qu'on le dit et si l'Asie-Mineure peut revendiquer une part essentielle dans la création des types architecturaux qu'elle nous montre réalisés.

Voici une remarque qui frappe tout d'abord : c'est que le groupe des édifices du haut plateau anatolien, dont Bin-bir-Kilisse offre les meilleurs exemplaires, semble avoir, en somme, contribué pour une assez faible part au développement de l'art byzantin, ce qui ne laisse pas de réduire l'importance de ce groupe. Nous l'avons dit déjà, Alexandrie, Antioche et Éphèse auraient préparé la renaissance de l'art qui se révélera à Constantinople dans toute sa perfection et toute sa beauté, mais il faut ajouter que l'effort créateur de ces trois centres hellénistiques a été si puissant qu'il est devenu exclusif et l'arrière-pays égyptien, syrien et anatolien ne joue, en comparaison d'eux, qu'un rôle tout à fait secondaire, dans le travail d'élaboration des types architecturaux qui se constituèrent à l'époque de Constantin.

Quelle est donc exactement la part de l'Asie-Mineure dans la formation de ces types principaux que nous avons classés ? J. Strzygowski lui-même reconnaît l'origine des édifices chrétiens de plan octogonal dans l'église des Saints-Apôtres que Constantin fit élever dans sa capitale ; il fait dériver de ce même monument le plan en croix à coupole centrale ; enfin, tout en réclamant une part d'influence pour les constructions constantiniennes d'Antioche, il admet que « le nouveau centre qui grandissait dans la capitale commença bien vite à prendre la direction dans les choses de l'art ».

Pour réelle que soit l'influence de l'Orient hellénistique, elle ne doit pas porter préjudice au rôle joué par Constantinople dans la formation de l'art chrétien. Si, dans la hâte un peu fébrile des débuts, les constructions constantiniennes de Constantinople se contentent de reproduire l'architecture hellénistique de l'Orient et les édifices de type latin presque sans modification, cette période dure peu et la présence de la Cour, l'excitation de ressources et de richesses immenses produisent rapidement un grand mouve-

ment artistique qui, à son tour, exerce une influence sur les pays environnants dont on était autrefois tributaire. Quand on voit, en 401, dit M. Ch. Diehl [1], l'impératrice Eudoxie envoyer de Constantinople des plans pour la reconstruction d'une église à Gaza ; quand on voit, au VIe siècle, Isidore de Milet, l'architecte de Sainte-Sophie, élevant des édifices à Chalcis en Syrie, peut-on nier l'action qu'exerçait la capitale, et a-t-on le droit surtout de déclarer spécifiquement asiatiques ou syriens tous les monuments que l'on rencontre localisés en Asie-Mineure ou en Syrie. Sans méconnaître aucunement le grand rôle des villes hellénistiques d'Orient, en concédant même, au moins jusqu'à plus ample informé, que le type de la basilique à coupole peut bien être originaire de l'Asie-Mineure ou de la Syrie, il convient, croyons-nous, de faire, et dès le IVe siècle, à Constantinople aussi, sa part. Et qu'on n'objecte point que nous ignorons tout des monuments de Byzance de cette époque. Que savons-nous des édifices d'Alexandrie et d'Antioche, et nous croyons-nous obligés, pour cela, de refuser à ces cités un rôle dans la formation de l'art byzantin ?

Au reste, il n'est pas discutable aujourd'hui que les types des monuments chrétiens de l'Asie-Mineure — de certain d'entre ces types — procèdent souvent de la Syrie et parfois de Constantinople. Il est clair que leur valeur s'en trouve, sinon amoindrie, du moins déplacée et que leur véritable et scientifique intérêt consiste à nous apprendre comment, par tout l'Orient hellénique, se sont propagées des méthodes et des influences communes, d'où sortira le grand essor artistique du VIe siècle. Constantinople a imprimé à des méthodes encore hésitantes un essor dont elle-même ne se doutait pas, elle les a appliquées, portées à leur plus haut degré et leur a donné la solennelle consécration qui les a identifiées avec l'art byzantin. Sur ce point, MM. Diehl et Strzygowski sont pleinement d'accord et ce dernier admet que les systèmes d'architecture particuliers aux trois régions de l'Orient hellénistique (Égypte, Syrie, Asie-Mineure), en se rencontrant à Constantinople, se combinent pour donner naissance à la nouvelle forme d'art hellénistico-orientale, la *byzantine*. Sainte-Sophie doit être considérée comme l'incomparable produit de cette réciproque pénétration.

1. *Journal des savants*, 1904, p. 247.

V. Architecture de la Syrie centrale.

Avant d'aborder l'étude de l'architecture byzantine nous devons nous arrêter un peu aux monuments de la Syrie centrale afin de grouper quelques réflexions plutôt que de décrire les édifices qui les inspirent.

Dès le IIe siècle, l'influence romaine se manifeste dans la Syrie centrale et cette province devient le centre d'un mouvement architectural dont les effets s'affirment de plus en plus jusqu'à la fin du VIIe siècle et dont le rayonnement s'étend jusqu'en Europe. Les églises reproduisent les dispositions et les formes des basiliques de Rome; le style des constructions est romain, modifié par des influences locales, par le souvenir très marqué des arts antérieurs, et surtout par la nature des matériaux que les architectes avaient à leur disposition et qui ont imposé à leurs ouvrages un caractère vraiment original. Dans les régions situées à proximité des forêts on fait usage de charpentes pour la couverture des édifices, mais lorsque cette ressource manque absolument on relie les faces latérales aux travées de la nef au moyen d'arcs destinés à supporter les dalles de pierre formant à la fois le plafond et la toiture. La simplicité et la force des moyens employés indiquent une habileté consommée alliée à un sentiment de l'art des plus délicats.

Les édifices chrétiens de la Syrie, si importants pour l'histoire de l'art chrétien monumental, se sont ressentis d'influences très diverses qu'il est moins aisé de définir que de soupçonner. Sa position géographique et ses vicissitudes politiques, au moins autant que ses relations commerciales étendues et lointaines, concoururent à introduire sur ce coin de terre toutes les races qui dominèrent tour à tour le bassin de la Méditerranée.

Pendant la période grecque l'architecture syrienne n'échappe pas à l'influence des arts étrangers. C'est ainsi que dans certains édifices comptés parmi les plus anciens de cette période, tels que le tombeau d'Absalon et le palais d'Hyrcan, la corniche égyptienne est associée aux ordres grecs. Le grand temple de Baalbek montre l'architecture gréco-syrienne encore animée du souffle puissant de l'art égyptien ou assyrien. On peut également indiquer quelque communauté de principe entre le chapiteau à consoles des édifices du Haourân et celui des anciens monuments de la Perse, entre les cou-

poles syriennes et les dômes ninivites ou ceux des palais sassanides. A l'architecture ninivite se rattachent encore les merlons à redans du tombeau phénicien d'Amrith et de plusieurs tombeaux de Pétra, merlons qui sont devenus plus tard le couronnement habituel des murs arabes. On pourrait même trouver, dans les ruines fantastiques de Pétra, quelque réminiscence des monuments hindous, telle que la multiplicité des bandes horizontales formées d'entablements, corniches et piédestaux, bizarrement accumulés les uns sur les autres avec une hauteur totale qui dépasse beaucoup celle des colonnes ou pilastres qui les soutiennent. Et ce rapprochement n'aurait rien de forcé puisque, sous la domination romaine, Palmyre au nord de la Syrie, Pétra au sud étaient devenus les entrepôts du commerce de l'Europe avec l'Inde, la Chine et l'Arabie [1].

La Syrie, suivant une observation très juste, n'eut jamais de goût personnel à cause de sa composition ethnique. Elle montra toujours de la préférence pour le goût de l'un quelconque de ses puissants voisins, Égyptien ou Assyrien, se préoccupant peu de ses voisins plus faibles. Aussi, sous l'influence de Rome, elle se sépara de l'Asie-Mineure et fit siennes les formuler somaines répandues dans le monde entier vers le temps de l'empereur Hadrien [2]. Au VIe et au VIIe siècle, le voisin influent fut la Perse. Les architectes sassanides construisirent, dans le Haourân, la coupole conique d'Ezra [3] et, en Transjordanie, à Amman, le prototype des palais arabes, quatre puissants exèdres ouverts sur les quatre côtés d'une cour [4]. Ces architectes déployèrent, sous des arcades décoratives en fer à cheval, leur acanthe molle, leur flore pittoresque, lis, roses, mais le goût arabe s'affirme par l'abandon de la figure vivante et la transposition sur la pierre des motifs géométriques de la sculpture sur bois [5].

1. F. de Dartein, *Étude sur l'architecture lombarde*, p. 25 sq. ; de Vogüé, *Syrie centrale*, p. 12.

2. Kondakov, *Archeologičeskoe putešestrie po Sirii i Palestinje* (Voyage archéologique en Syrie-Palestine , in-8°, Saint-Pétersbourg, 1904, p. 59. A Baalbek, l'atrium hexagonal est pareil à celui de Tyr, mais étranger aux types occidentaux : cependant la structure et l'ornementation sont romaines.

3. De Vogüé, p. 77.

4. *Id.*, p. 128.

5. *Id.*, p. 68. Dans les mosaïques de Damas, les architectures et les jardins de la décoration hellénistique prennent un aspect oriental. D'autre part, le ciseau byzantin n'apparait guère dans la riche série des chapiteaux du Saint-Sépulcre et de la mosquée d'El-Aksa.

Depuis près d'un demi-siècle un problème est nettement posé, dont la solution n'a pas été donnée d'une manière définitive. Les édifices chrétiens de la Syrie centrale qu'a fait connaître la mission de Vogüé offrent avec l'architecture romane de l'Occident des ressemblances frappantes. L'emploi de la voûte substituée à la couverture en charpente des basiliques occidentales, la disparition de l'*atrium* remplacé par une façade à porche flanqué de deux tours, l'usage des piliers contournés de demi-colonnes engagées, l'établissement d'une travée sur plan rectangulaire en avant de l'abside, la disposition des fenêtres à arcades par groupes de deux ou trois ouvertures accolées, sont autant de traits caractéristiques des édifices de Syrie et d'Asie-Mineure que l'on retrouve dans les constructions romanes [1]. Ce point initial et ce point terminus sont nettement situés et définis ; ce qui est demeuré flottant et indécis, c'est le lien qui rapproche ces extrêmes et explique la filiation partant de l'art byzantin pour aboutir à l'art roman.

Tandis que M. de Vogüé et Viollet-le-Duc expliquent cette similitude par les croisades, M. Enlart et M. Ch. Diehl réduisent le plus possible la part de l'imitation que M. Strzygowski maintient absolument, jusque dans ce qu'elle a de plus servile. Selon lui, les édifices construits en Anatolie dès le IVe ou le Ve siècle ont inspiré et instruit les constructeurs occidentaux qui se sont appliqués à les reproduire. Les relations commerciales très actives entre Ravenne, Milan, Marseille et l'Orient ont servi de prétexte et d'occasion à l'infiltration des méthodes orientales d'architecture en Occident, la tradition monastique a facilité ce mouvement dont le résultat le plus clair fut de créer, dès le IVe siècle, dans l'Italie du Nord et la Gaule, au point de vue artistique, comme une sorte de province de l'Église orientale ; d'où il résulte que l'art roman procède des mêmes origines que l'art byzantin, sauf toutefois, qu'en Occident c'est l'art oriental de l'arrière-pays anatolien, à Constantinople, l'art des grandes villes hellénistiques qui exerça l'influence prépondérante.

Ce sont là des hypothèses qu'il est plus aisé de combiner que de prouver. En l'état actuel de nos connaissances on peut dire qu'elles ne reposent encore que sur des convenances et des arguments contes-

1. D'après M. Puchstein, ces façades à porche avec tours de façade représenteraient l'ancien *chilani* hittite. La Syrie et l'Asie-Mineure auraient donc puisé à une source commune, l'art des peuples de même sang établis dans l'Asie-Mineure orientale, l'Arménie et la Syrie du Nord.

tables [1]. Jusqu'à la découverte des édifices ou des vestiges qui jalonnent la communication entre l'Orient et l'Occident, on peut supposer que l'absence de ces vestiges s'explique en partie par leur inexistence. De ce que les architectes occidentaux sont arrivés à adopter les mêmes formes pour résoudre les mêmes problèmes qui avaient été proposés aux architectes orientaux, nous pouvons conclure que ces formes étaient si naturellement adaptées à leur objet qu'elles s'imposaient presque. Des croquis, des récits, ont pu circuler sans doute, bien que nous n'en relevions nulle trace ; et si, comme c'est vraisemblable, les Occidentaux cherchèrent en Orient des inspirations et des modèles, nous ne sommes pas en état de préciser la nature et l'importance de tous ces emprunts, faute de textes précis et de monuments. Ce qui est probable, c'est que ce furent surtout des motifs d'ornementation qui se transmirent, bien plus que des formes d'architecture [2]. De là viennent les rapports étroits que les miniatures, les ivoires, la décoration des monuments offrent de bonne heure avec les modèles orientaux. Mais il n'est guère croyable que si, dès le IVe siècle, les architectes d'Occident avaient eu sous leurs yeux à Ravenne, à Milan ou à Marseille les basiliques orientales, ils eussent attendu cinq siècles pour s'en inspirer.

La basilique de Tafkha est un édifice chrétien bâti du IVe au Ve siècle et qui marque admirablement la transition entre la basilique civile des Romains et l'église chrétienne. Le système de construction rappelle ce que nous disions au sujet des maisons d'Amrah [3]. Il offre la répétition, plus ou moins fréquente, suivant qu'on désire un édifice plus ou moins grand, d'une travée *type*, reproduite

1. M. J. Strzygowski invoque particulièrement un édifice de Calabre qu'on nomme la *Roccellata di Squilace* dans lequel il reconnaît une construction orientale datant de la période qui va du IVe au VIe siècle et servant de prototype à un groupe important de monuments de l'Italie du Sud qu'on rattacherait par ce moyen à d'anciens types orientaux. Mais le soi-disant type oriental de la *Roccellata di Squilace* ne peut se réclamer d'aucun édifice oriental actuellement connu ; de plus, c'est aux cathédrales siciliennes qu'elle semble apparentée et M. E. Berteaux l'a fait dater, avec beaucoup de vraisemblance, de la fin du XIIe siècle. *L'art dans l'Italie méridionale*, in-8°, Paris, 1903, p. 126-128.

2. Ch. Diehl, *Les origines asiatiques de l'art byzantin*, dans le *Journal des savants*, 1904, p. 250. Cf. L. Bréhier, *Les colonies d'Orientaux en Occident au commencement du moyen âge, V-VIIIe siècles*, dans *Byzantinische Zeitschrift*, 1903, p. 1-39.

3. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 468, 469.

un certain nombre de fois. A Tafkha, la nef est formée par des rangées d'arcs parallèles, un grand arc pour la nef centrale, deux petits arcs pour les nefs latérales. Celles-ci sont à deux étages formés par un plancher de pierre porté sur des corbeaux engagés dans les murs transversaux.

Une fois bien comprise et scientifiquement résolue, la difficulté que rencontraient les premiers architectes chrétiens disparaît et tous les édifices qu'ils construisent dans les conditions que nous venons de voir, n'offrent d'autre intérêt que celui de la décoration et des problèmes nouveaux qu'ils se posent à eux-mêmes pour échapper à la routine. C'est ainsi que nous les voyons aborder la construction polygonale au baptistère de Moudjeleia et l'abside carrée à Behio. Le baptistère de Saint-Georges d'Ezra est une construction octogonale composée de deux octogones concentriques inscrits dans un carré. L'octogone central est couronné par une coupole de dix mètres environ de diamètre, soutenue par huit piliers de cinq mètres de hauteur. Les deux assises hautes de la rotonde octogone sont : la première à seize pans, la deuxième à trente-deux pans; de manière à passer graduellement de la forme polygonale au plan circulaire de la base de la coupole, de forme ovoïde en élévation et rappelant les monuments de l'Asie centrale. Cette coupole est la seule partie du bâtiment faite en blocage ; tout le reste est en pierres appareillées à joints vifs. Une disposition intéressante se voit à la base de la coupole. Ce sont de petites fenêtres semi-circulaires, une dans chaque pan de l'octogone ; c'est le plus ancien exemple existant d'un système d'éclairage qui reçut à Sainte-Sophie, de Constantinople, son entier développement.

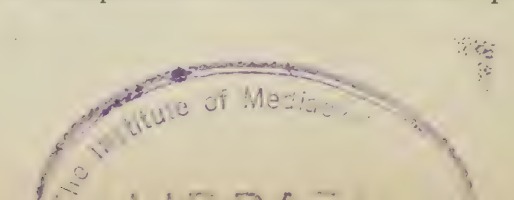
C'est comme un premier point de contact rapide, mais suffisant, pour permettre de rattacher l'architecture syrienne aux écoles postérieures, dont la célébrité l'a longtemps comme effacée. L'église de Qalb-Louzeh, d'une remarquable conservation, affecte dans son ornementation des formes qui tendent vers les pratiques byzantines. Mais c'est surtout l'église de Tourmanin, dans laquelle se combinent les dispositions de Baqouza et de Qalb-Louzeh, qui est instructive. Si la disposition du *narthex* laisse reconnaître en germe les façades du moyen âge occidental, c'est cependant l'abside qui mérite surtout notre attention parce que c'est là qu'apparaît, de la manière la plus évidente, le lien de parenté qui unit les églises de la Syrie centrale à celles de l'Occident. Extérieurement, cette abside est décorée, comme à Qalb-Louzeh, de deux ordres de colonnettes

directement superposées; la donnée est encore antique, bien que l'application en soit absolument nouvelle. L'architecte, doué d'un grand sens pratique, a supprimé, les jugeant inutiles, la corniche, la frise et l'architrave, qu'un constructeur romain n'eût pas manqué d'intercaler dans sa composition. Néanmoins, la colonne est restée antique dans ses proportions et dans le rapport des deux ordres; mais qu'on attende un peu plus et ces derniers scrupules disparaîtront, le chapiteau et la base intermédiaires, devenus inutiles, disparaîtront ou seront remplacés par une bague; la longue colonnette ainsi obtenue se rapprochera de sa voisine, les corbeaux de la corniche se serreront et l'abside romane de France ou des bords du Rhin apparaîtra.

La démonstration de ces relations, qu'il suffit d'indiquer ici, a été faite par M. de Vogüé et confirmée récemment par la mission américaine ; nous aurons occasion d'y revenir ailleurs.

VI. Architecture byzantine.

Si, comme nous l'avons dit, l'architecture byzantine n'est pas née à Constantinople, elle s'y est, à tout le moins, organisée. Ce ne fut pas l'affaire de peu de temps. Ce qu'on pourrait nommer la première Constantinople, celle que, précipitamment, Constantin éleva, était, par bien des points, une ville romaine. Dès le ve siècle, on peut constater que les germes d'originalité du style d'architecture qualifié de byzantin se développaient heureusement. Ce style répondait à ces nouvelles tendances artistiques qu'on aperçoit encore confuses au palais de Spalato et déjà plus sûres d'elles-mêmes au mausolée de Galla Placidia et au baptistère de Ravenne. Malgré ce très réel progrès il n'en faut pas moins considérer la période entière qui s'étend de Constantin à Justinien comme la période de formation de l'art byzantin. Pendant cette période, l'Italie, devancée par l'empire grec, se prêta comme un champ d'expériences pour y tenter la réalisation des progrès entrevus et des innovations proposées. En Italie, de même qu'à Constantinople, bien que pour des causes un peu différentes, on fit surtout usage des maçonneries en petits matériaux qui se recommandaient d'ailleurs par les colossales bâtisses des Thermes. On n'avait guère le choix de faire autrement. L'exploitation des carrières était abandonnée et le transport des matériaux réduit aux pièces de grand



prix, colonnes ou marbres précieux. Il n'y avait qu'à continuer la tradition romaine, et, conséquence obligée d'un pareil système de construction, les revêtements et les placages jouèrent aussi le rôle essentiel dans la décoration intérieure des édifices byzantins. Néanmoins il importe de bien distinguer entre les procédés de construction, d'ornementation et le style architectural.

« Dès le commencement du VIe siècle, écrit M. Corroyer, l'art byzantin se dégage des traditions latines ; il marque l'essor d'un développement original qui s'est manifesté par une architecture hardie, témoignant de la grande science et de l'habileté des architectes byzantins. »

Le caractère dominant de l'architecture byzantine réside dans l'emploi de la coupole comme partie architectonique avec toutes les conséquences résultant de ce mode de construction. La coupole n'était pas une forme nouvelle. Les Romains la connaissaient de longue date puisqu'ils avaient sous les yeux, à Rome, le temple rond du Panthéon et le *Caldarium* des thermes de Caracalla, modèles achevés d'architecture, aussi admirables par les savantes combinaisons de leur structure que par la magnificence de leur décoration. Les anciens Romains ou les nouveaux Byzantins connaissaient également par leurs relations suivies avec les peuples de l'Orient et de la Perse, alors dans tout l'éclat de leur prospérité et de leur civilisation, la coupole asiatique sur pendentifs ; mais on ne l'avait appliquée jusque là qu'à des édifices de petites dimensions comme des chapelles ou des baptistères. Cependant des essais avaient été faits sur de plus grandes dimensions, et la coupole de Saint-Georges, à Ezra, dans la Syrie centrale, est un des exemples les plus intéressants de ce genre de construction. La coupole d'Ezra, bâtie dans les premières années du VIe siècle, a environ dix mètres de diamètre sur plan octogone, facilitant le passage au tracé circulaire plus que ne fait le plan carré, même racheté par des pendentifs.

Mais, lorsque la coupole devint le principe même de la construction, les difficultés s'accrurent en raison de la dimension agrandie des édifices. L'une de ces difficultés fut de concilier la nouvelle architecture avec les formes rectangulaires sur lesquelles s'était modelé le cérémonial liturgique du culte chrétien. On commença par supprimer les colonnes de la basilique latine ou des anciens édifices à coupoles de l'antiquité païenne et chrétienne ; on les remplaça par de puissants piliers au-dessus desquels on banda de grands arcs dont les vastes ouvertures tracent les quatre branches d'une

croix dont la coupole marque le centre. Dans ces grands arcs formant l'ossature de l'édifice, comme dans les thermes romains, les colonnes ne sont plus que des subdivisions ; elles ne servent plus qu'à soutenir les arcades des tribunes ou à séparer les galeries secondaires.

La coupole repose ainsi directement sur le sommet des quatre arcs élevés sur plan carré, reliés par des pendentifs sphériques appareillés normalement à la courbe, rachetant le carré — c'est-à-dire passant du plan carré de la naissance des arcs au plan circulaire couronnant leurs clefs — et reportant les charges de la coupole hémisphérique sur les quatre piliers.

Afin de contrebuter ces grands arcs sur lesquels agissent d'énergiques poussées verticales, on appuya contre eux des voûtes en quart de sphère ou en berceau, et la coupole centrale se trouva ainsi soutenue et maintenue de tous côtés. Elle devint le centre autour duquel furent disposés les demi-coupoles et les berceaux nécessaires pour assurer la stabilité de l'ouvrage ; en même temps cette disposition donna à l'édifice de grands espaces qui furent utilisés pour la célébration des offices liturgiques.

Au point de vue technique, ce nouveau mode de bâtir fit grande impression sur l'esprit des architectes ; il excita leur émulation, il provoqua leurs études sur cette forme nouvelle dont ils pouvaient tirer un si grand parti et plus encore sur les règles architectoniques dont cette forme imposait l'application. Dès lors les basiliques du type latin devinrent l'exception en Orient. La coupole fut comme le thème autour duquel on exécuta d'infinies variations, et Sainte-Sophie de Constantinople apparut comme la manifestation la plus complète et la plus grandiose de l'architecture byzantine.

Celle-ci reçut, sous le règne de Justinien, une impulsion si durable et si puissante que l'on ne sépare guère plus aujourd'hui le grand empereur de ce style qui parvint, sous son règne, à l'expression définitive (519-561). Nous décrirons dans le *Dictionnaire d'archéologie* Sainte-Sophie avec le détail qui convient, ainsi que les principaux édifices de ce temps, tels que Saint-Serge-et-Bacchus de Constantinople, Saint-Vital de Ravenne, Saint-Apollinaire-in-Classe, etc. Ici nous devons nous borner à mettre en évidence les caractères distinctifs de l'architecture byzantine et à rechercher la part d'influence qui lui revient dans l'évolution de l'architecture chrétienne.

VII. Caractères essentiels et influence de l'architecture byzantine.

Les caractères et l'influence dont nous voulons trouver l'expression ne peuvent se rencontrer que dans la disposition, le système de construction et la décoration des édifices byzantins.

1° *Dispositions.* — Les églises bâties en Orient depuis le milieu du VI[e] siècle appartiennent à l'un ou à l'autre des trois types suivants : basilique couverte en charpente [1], rotonde [2], basilique byzantine voûtée [3]. De ces trois types, le premier fut délaissé de très bonne heure, le deuxième n'est représenté que par quelques rares édifices, le troisième devint d'un usage presque général ; c'est celui qu'il nous importe d'étudier comme vraiment *typique.*

La basilique byzantine voûtée présente une originalité véritable grâce à sa coupole sur pendentifs dressée au milieu d'un vaisseau central plus ou moins allongé dont Sainte-Sophie de Constantinople est le plus illustre exemplaire. L'influence exercée par ce chef-d'œuvre fut générale en Orient, et elle dure encore non seulement en pays grec mais même en Russie [4].

Cette influence s'arrêta net au bord de l'Adriatique. En Occident on ne la rencontre nulle part. Les édifices byzantins sont tantôt des basiliques latines comme Saint-Apollinaire-in-Classe, tantôt des rotondes comme Saint-Vital de Ravenne et Saint-Laurent de Milan, tantôt des vaisseaux cruciformes ou allongés à séries de coupoles

1. Procope en décrit quelques-unes élevées sous Justinien, tant à Constantinople que dans l'empire,

2. Saints-Serge-et-Bacchus à Constantinople sous Justinien, avant Sainte-Sophie ; jusqu'à un certain point Saint-Hélie de Thessalonique. En Occident Saint-Vital de Ravenne.

3. Sainte-Sophie de Thessalonique, Saint-Nicolas de Myre, Saint-Bardias de Thessalonique et l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique. La Theotocos et le Pantocrator à Constantinople sont bâtis sur le même type que Saint-Nicolas de Myre. Quelques différences de détail à Saint-Clément d'Ancyre et dans une église ruinée entre Smyrne et Sardes.

4. De Constantinople, le style byzantin s'est répandu sur le littoral de la mer Noire, a envahi la Crimée et s'est ensuite propagé rapidement en Russie où il n'est pas une ancienne église qui ne s'annonce par un ou plusieurs dômes dont le principal occupe le centre de l'édifice. La plupart de ces églises russes sont dues à des architectes grecs. L. Reynaud, *Traité d'architecture*, in-4°, Paris, 1870, t. II, p. 245.

comme Saint-Marc de Venise [1], Saint-Front de Périgueux, Saint-Étienne de la même ville, la cathédrale de Cahors et quelques autres églises du sud-ouest de la France. Aucun de ces monuments n'offre de coupole dominante élevée sur le milieu d'un vaisseau allongé. A plus forte raison n'en trouve-t-on aucun exemple dans les églises de style romano-byzantin des bords du Rhin, Sainte-Marie du Capitole à Cologne, la cathédrale de Worms, le dôme de Mayence, la cathédrale de Strasbourg qui, comme les églises de style lombard, placent leur coupole, quand elles en ont une, soit à la croisée de la nef principale et du transept, soit, quand il n'y a pas de transept, sur la travée de la nef principale qui précède immédiatement la tribune.

Nous avons insisté précédemment sur l'immense essor que l'emploi de la brique donna aux constructions. « Dans les pays les plus abondants en pierre de taille nous voyons les architectes préférer la brique à tous les autres matériaux [2]; » à Myre, en Lycie, « l'église de Saint-Nicolas est bâtie en briques, malgré l'abondance de pierre de taille qui existe dans la localité [3]. » C'est là un premier exemple qu'on pourrait faire suivre d'un grand nombre d'autres qui nous montreraient que l'emploi de la brique est une des caractéristiques de la maçonnerie byzantine. La coupole, toujours saillante à l'extérieur, ajoute M. de Dartein [4], porte sur des piles iso-

1. L'église des Saints-Apôtres, à Constantinople, bâtie sous le règne de Justinien et maintenant détruite, devait offrir à la vérité une disposition analogue à celle de Saint-Marc, car l'on y voyait, selon Procope, une coupole centrale à l'intersection de deux vaisseaux disposés en forme de croix et couverts par quatre coupoles de même diamètre que celle du milieu. Ce type, qui convenait assez bien à l'architecture occidentale, fut en Orient complètement délaissé pour celui de Sainte-Sophie. Nous n'en avons pas fait mention spéciale parmi les différents types d'églises byzantines, parce qu'un exemple unique, remontant à une période de début, ne peut pas servir à formuler des principes généraux, surtout quand cet exemple n'est connu que par une description. Au reste, la coupole centrale des Saints-Apôtres, seule percée de fenêtres, devait dominer les autres coupoles.

2. Ch. Texier et Pullan, *L'architecture byzantine*, in-fol., Londres, 1864, p. 25.

3. *Id.*, p. 185.

4. *Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*, in-4°, Paris, 1882, t. I, p. 53 sq. Nous ne pouvons mieux faire que de donner ici les conclusions de ce travail dont on n'a pas tenu, en matière d'origines et d'histoire du byzantinisme, le compte qu'il convenait de tenir.

lées par l'intermédiaire de pendentifs ; elle est évidée à sa base par des fenêtres et maintenue sur les quatre côtés par de robustes arcs appuyés sur les piliers. Les voûtes d'arête, qui recouvrent parfois les bas-côtés et le narthex, sont habituellement surhaussées et arrondies à leur sommet en forme de dômes. Des murs, faisant office de cloison, ferment, partout où il est nécessaire, les grandes arcades comprises entre les piles de soutien ; et les murailles d'enceinte sont reculées jusqu'à la paroi extérieure des supports extrêmes, de manière à utiliser comme surface couverte tout l'espace occupé par les constructions. L'arc remplace définitivement l'architrave. Enfin la colonne est presque toujours surmontée d'un sommier destiné à élargir la surface d'appui des arcs qui viennent y retomber.

Ces divers caractères apparaissent surtout dans les basiliques byzantines voûtées. Le type de la rotonde se prête moins à les mettre en évidence ; et ils se réduisent, dans la basilique byzantine couverte en charpente, à l'usage des arcs et à celui du sommier. Il faut observer aussi que, suivant l'importance du monument, on les trouve plus ou moins bien accusés. C'est ainsi qu'à Sainte-Sophie de Constantinople, leur expression est complète [1], tandis que dans les autres églises construites sur ce type, mais avec des dimensions beaucoup moindres, plusieurs d'entre eux se laissent à peine remarquer ou même s'effacent entièrement. Dans les petites églises, par exemple, il n'y a plus ni voûtes d'arêtes sur les bas-côtés, ni murailles d'enceinte composées de cloisons établies entre des piles de soutien ; une simple voûte en berceau prend appui sur un mur d'une épaisseur uniforme. Ce changement, et d'autres encore, résultent, comme nous l'avons déjà fait observer, d'une réduction dans l'échelle du monument.

Le caractère le plus intéressant des églises byzantines, au point de vue du système de construction, consiste dans le mode d'agencement de la coupole, c'est-à-dire dans son installation sur des pendentifs au-dessus du vide laissé entre quatre piliers. Une disposition analogue se rencontre dans beaucoup d'églises lombardes ; seulement la coupole, au lieu d'avoir une base circulaire, est constamment octogonale ; et au lieu de porter sur des pendentifs à courbure sphérique, elle est appuyée sur des trompes coniques

1. Cependant les chapiteaux de Sainte-Sophie ne sont pas surmontés de sommiers ; mais on y a suppléé en leur donnant une forme à la fois massive et évasée.

souvent profilées en gradins. Malgré ces différences dans les détails de l'exécution, la coupole lombarde, prise dans son ensemble, offre une ressemblance frappante avec la coupole byzantine. Presque toujours, comme cette dernière, elle est accompagnée, du moins sur trois côtés (les deux branches du transept et la tribune), par des voûtes en berceau. Il est donc très vraisemblable que les architectes lombards ont emprunté la coupole de leurs églises aux monuments byzantins. Ils avaient sous les yeux, notamment à Ravenne et à Milan, plusieurs exemples de ce genre de voûte ; et s'ils ne les ont qu'imparfaitement imités, cela tient sans doute à leur culture artistique embryonnaire, qui les conduisit à simplifier la construction [1].

L'architecture byzantine fut la première à employer les voûtes d'arête surhaussées en dôme, et c'est à elle seule que l'architecture lombarde a pu les emprunter.

Le caractère distinctif de ces voûtes au point de vue géométrique, est que les sections diagonales, au lieu de se profiler en ellipse, sont à courbure circulaire. Quand la hauteur disponible le permettait, on les disposait en plein cintre, ou peu s'en faut, ce qui, pour des voûtes sur plan carré, détermine un surhaussement considérable.

Tout l'art byzantin, il faut bien se le rappeler, n'est pas à Sainte-Sophie de Constantinople, mais cette église est le type par excellence de l'art byzantin, c'est là ce qu'il ne faut jamais perdre de vue. Il n'existe pas, a-t-on dit très justement, dans l'histoire de l'art chrétien, d'église dont l'importance soit plus grande. Notre-Dame de Paris compte des égales même dans les provinces voisines ; Saint-Pierre de Rome manque d'originalité et n'est guère chrétien que de destination ; Sainte-Sophie, au contraire, marque l'apogée inimitable d'un style dont les proportions inusitées font, en un certain sens, un style nouveau.

Sainte-Sophie, dit excellemment M. Ch. Bayet, est le type par excellence de l'art byzantin tel qu'il s'est développé sous Justinien et ses successeurs ; les contemporains l'ont admirée, les artistes s'en sont inspirés, mais il ne faudrait pas croire qu'elle se soit imposée comme un modèle dont ils n'osaient pas s'écarter. Or on imagine

1. Les coupoles sassanides sont pareillement appuyées sur des trompes. Peut-être les trompes des coupoles octogonales dérivent-elles des niches ouvertes, dans certains cas, sur quatre côtés d'un tambour octogone. Lorsque ces niches sont spacieuses, l'aire de la salle devient sensiblement carrée.

volontiers que l'école byzantine s'est toujours soumise à une monotone uniformité, travaillant d'après des règles immuables. Rien n'est plus contraire à la vérité pour l'époque qui nous occupe; si partout un même esprit anime et dirige l'art, il se traduit cependant sous des formes diverses qui attestent l'activité ingénieuse des artistes. C'est ce qu'il sera facile de constater par quelques faits.

La coupole se répand de plus en plus et les basiliques du type latin deviennent l'exception en Orient; mais la coupole se prête à de nouvelles combinaisons. A Saint-Serge de Constantinople, par exemple, la coupole centrale n'est point flanquée à l'est et à l'ouest de deux voûtes hémisphériques. La forme générale est celle d'un carré; la coupole s'appuie sur huit piliers et entre ces piliers se développent quatre absides. Dans l'église des Saints-Apôtres, deux nefs d'égales dimensions, ayant en longueur trois fois leur largeur, se coupent à angles droits à leur centre. Le plan présente ainsi la forme d'une croix à branches égales, ou croix grecque, qui se divise en cinq compartiments carrés de même étendue. Au-dessus de chacun de ces compartiments s'élève une coupole appuyée sur quatre pendentifs. Qu'on étudie d'autres églises, Saint-Michel sur l'Anaple, Sainte-Irène, la Theotocos aux Blachernes, toutes présentent des différences de plan, si l'on en juge d'après celles qui subsistent ou d'après les descriptions de Procope.

A Salonique, l'église de Sainte-Sophie semble appartenir au règne de Justinien, bien que Procope n'en fasse pas mention. Plusieurs voyageurs ont remarqué que l'architecte paraît avoir imité Sainte-Sophie de Constantinople. On y retrouve, en effet, la grande coupole centrale reposant sur quatre piliers, mais elle n'est plus accompagnée de ces deux grandes demi-coupoles qui existent à Constantinople, et, par conséquent, à côté d'analogies remarquables, on doit signaler des différences essentielles. En Asie, dans la région d'Antioche, l'église de Dana ne présente point de coupole et se rattache plutôt au type de la basilique; en revanche on y remarque un curieux exemple de l'arc en fer à cheval qui, de l'architecture byzantine, passera à l'architecture arabe. Les Byzantins avaient eux-mêmes emprunté cette forme aux types de l'Asie centrale.

Si nous jetons un simple coup d'œil sur une autre catégorie d'édifices, les rotondes, nous rencontrons Saint-Vital de Ravenne, élevé sur plan octogonal, et qu'on peut assimiler par tant de points aux églises à coupoles qui s'élevaient en même temps qu'elle à Constantinople. Cependant Saint-Vital, commencé avant Sainte-Sophie,

s'en distingue par des traits essentiels, à tel point qu'on a proposé d'y reconnaître, non point l'influence byzantine, mais celle d'une école d'architecture qui, aux IVe et Ve siècles, existait à Milan. Pourtant, soit dans la culture ornementale, soit dans la décoration en mosaïques, tout trahit la collaboration ou tout au moins l'enseignement d'artistes grecs. On s'explique difficilement que cette influence ne se soit pas étendue sur les plans de l'édifice si l'on considère que c'était en Orient surtout qu'on avait appliqué aux églises la forme polygonale.

La décoration extérieure des églises byzantines des premiers temps se réduit à fort peu de chose. Nous ne nous occuperons ici que de la décoration intérieure. Celle-ci consiste en revêtements de diverses natures, placages en marbre ou mosaïques, appliqués sur les piliers, les murailles, les voûtes. Les archivoltes et les arcs, appareillés en petits matériaux, sont décorés souvent de la même manière, en sorte que le rôle de la sculpture se réduit à orner les parties de la construction qu'une destination spéciale oblige à exécuter en blocs de pierre isolés ou saillants, telles que les bases, chapiteaux et sommiers des colonnes, les linteaux des portes et les meneaux des fenêtres, les bandeaux et les corniches, enfin les appuis ou parapets des galeries supérieures. Le rôle de la sculpture se trouve réduit à bien peu de chose et accommodé au caractère superficiel de l'ensemble de la décoration. En outre, son mode d'expression répond bien à ce caractère. C'est ainsi que le chapiteau, offrant habituellement la forme d'une corbeille, fut couvert en général d'un réseau d'ornements capricieux et délicats, qui paraissent envelopper ses massives parois de la même façon dont les placages et les mosaïques tapissent les murailles et les voûtes. Parfois même on refouilla ces ornements, au point de les détacher presque de la masse du chapiteau.

Cette décoration, admirablement adaptée aux conditions architectoniques des édifices, convient à l'ornement de grandes surfaces lisses, mais n'exprime en rien le but utile des masses. En négligeant la forme pour s'emparer de la couleur, cette décoration a obéi à une loi profonde et à une éternelle vérité : c'est que l'architecture n'est pas un art nomade. A l'Orient la couleur, à l'Occident la forme, voilà la division fondamentale et le tréfond de l'architecture byzantine.

VIII. Comparaison des caractères du type architectural byzantin.

En Occident, à travers les vicissitudes des systèmes de construction, la basilique cruciale reste l'inspiration fondamentale de tout édifice religieux qui n'est pas un baptistère. En Occident, parmi des vicissitudes non moins marquées on retrouve les éléments constitutifs d'un plan tracé de bonne heure et qui devient la base d'une série de types successifs; ces éléments se résument dans la formule: narthex, naos, bema. En Occident comme en Orient toutes les transformations accomplies procèdent d'une tendance commune qui peut s'exprimer ainsi: l'effort vers une plus grande unité.

Pour réaliser cette tendance, l'architecture byzantine a élaboré un système entièrement opposé à celui de l'architecture romaine. Partant de cette remarque que la réalisation de l'unité parfaite impliquait la construction des voûtes dont la principale difficulté résidait dans la neutralisation de la poussée latérale, les Byzantins s'ingénièrent à renforcer les murs sur les points de poussée par l'emploi de contre-forts intérieurs tandis que les Occidentaux s'engageaient de plus en plus dans la voie des contreforts extérieurs, arcs-boutants, etc., et tout ce qui devait suivre.

Dans l'architecture religieuse byzantine les types divers évoluent autour d'un problème capital, la connexion de la coupole élevée audessus du naos avec le reste de l'édifice. Il est devenu possible aujourd'hui de déterminer les caractères particuliers de quelques-uns de ces types principaux. Texier et Salzenberg ont montré l'étroite relation qui unit deux églises de Lycie [1] avec celle de Saint-Clément, à Ancyre. Ces trois édifices sont de plus apparentés de près avec Sainte-Sophie, de Salonique, et la *Koimesis*, de Nicée. D'après leurs caractères communs nous voyons du premier coup le noyau duquel dépend et autour duquel gravite la construction et la disposition entière d'une église byzantine. La coupole est toujours supportée par des piliers massifs à profil carré ou oblong. Ces piliers sont appliqués et comme fondus aux murs latéraux du sanctuaire. Dans la plupart des cas, cette masse est percée de deux étages d'arcades étroites et peu élevées [2], ce qui donne l'impression d'un bloc unique composé des piliers et des murs.

1. Deré Aghsy ou Cassaba et Saint-Nicolas de Myre.
2. A Saint-Nicolas ces arcades ne sont percées que du côté ouest et au rez-de-chaussée.

Nulle part la coupole ne semble présenter une surélévation sensible. Les églises que nous avons énumérées reposent toutes leur coupole sur un tambour extérieur fictif ; ce qui est plus remarquable c'est l'ouverture relativement considérable de la coupole par rapport à sa hauteur. Par exemple, Sainte-Sophie de Salonique a une coupole de 12 m 20 de diamètre ; l'église détruite d'Éphèse avait 12 mètres ; ensuite viennent Saint-Nicolas de Myra avec 8 m 80 et Deré Aghsy avec 8 m 60. L'église de la *Koimesis* à Nicée a 7 mètres et la petite église de Saint-Clément, à Ancyre, 5 mètres. Outre la coupole principale, on s'attendrait à rencontrer des coupoles secondaires, il n'y en avait aucune et l'exception qu'on signale à la *Koimesis* de Nicée, sur le *Diakonikon*, est un ouvrage postérieur, exécuté lors d'une restauration ancienne de l'édifice.

Ces conditions diffèrent notablement, on le voit, du style byzantin plus récent ; on peut faire la même remarque touchant la manière dont les parties latérales et les parties secondaires de l'édifice viennent s'amorcer au noyau. On doit ici signaler des variations d'un édifice à l'autre, mais la caractéristique est toujours sauvegardée. Sauf à Deré Aghsy qui, par d'autres dispositions, se rattache certainement au groupe d'édifices que nous décrivons, nous constatons que le développement des voûtes en berceaux sous le naos, non compris la coupole, ne trouve d'application que dans son axe longitudinal. Enfin, de l'alliance de la coupole avec la disposition à trois nefs résulte une particularité nouvelle, un élargissement remarquablement puissant du bâtiment du milieu dont la largeur ne reste inférieure à la longueur qu'à Saint-Nicolas de Myra et à Deré Aghsy.

Les dépendances du bema paraissent, proportionnellement au tout, presque comme des annexes. A Sainte-Sophie de Salonique, à la *Koimesis* et à Saint-Nicolas elles n'atteignent pas l'élévation du sanctuaire. Le bema a la pleine largeur du naos qu'il déborde parfois, comme à la *Koimesis* ; mais en général leurs dimensions concordent entre elles. Cependant à Sainte-Sophie de Salonique et à Éphèse (église détruite) la largeur du bema est notablement moindre que celle du naos.

L'éclairage était ménagé au moyen de fenêtres percées dans les absides secondaires et dans les murs latéraux ; ces ouvertures ont été relevées à Salonique, à Deré Aghsy et à Nicée.

Le narthex offre partout l'aspect d'une longue galerie. A Salonique et à Ancyre il s'ouvre sur les collatéraux dans toute leur largeur,

sans que celle-ci soit réduite par les pilastres du mur, de sorte qu'au rez-de-chaussée, tout autour de la coupole, règne une galerie à trois côtés. Là où le narthex se divise en plusieurs sections il ne fait que continuer la triple division du bâtiment du milieu et la section intermédiaire, la plus grande, paraît avoir porté une seule voûte [1].

IX. Architecture romano-byzantine.

La période d'activité artistique est beaucoup moins prolongée en Occident qu'en Orient. Ici, la conquête romaine avait rencontré des peuples en possession d'une culture déjà ancienne et raffinée qui, au lendemain des désastres qui amenèrent la séparation de l'empire en deux, demeurait assez vivace pour ressaisir son originalité primitive, plutôt masquée que détruite. Là, en Occident, l'architecture romaine introduite par la conquête avait rencontré des peuples incultes et presque barbares, en sorte que l'art romain avait été le premier et l'unique à s'implanter chez eux et il ne pouvait être exposé de leur part à aucune réaction. Au moment où l'empire romain périssait en Occident, il aurait fallu, pour que l'architecture des pays latins fût transformée ou renouvelée aussitôt, que les Francs et les autres peuplades devenus maîtres des provinces enlevées à l'empire eussent apporté avec eux les principes d'un art nouveau. Or, il n'en était rien, et l'architecture romaine continua d'être seule en usage dans les provinces occidentales. Cependant, il n'en fut pas en Occident comme il devait en être en Orient où l'art, après une période de fécondité, s'endormit dans le formalisme. Les barbares, inhabiles à créer ou à renouveler, n'étaient que trop portés à remanier, c'est-à-dire à altérer et à avilir. L'ignorance et la rudesse des mœurs où ils plongèrent les pays occidentaux achevèrent de corrompre les formes, de faire oublier les règles et d'user tous les principes de l'architecture romaine. Quelque parti que l'on adopte sur le caractère des invasions barbares, soit qu'on les envisage comme un débordement effroyable de la Germanie sur la Gaule, l'Italie et l'Espagne, soit qu'on y reconnaisse les caractères d'un établissement pacifique,

1. A la *Koimesis*, de Nicée, le système actuel de voûte avec un large compartiment central orné de mosaïques parait résulter d'une grave transformation. Nous avons emprunté les éléments de ce paragraphe au livre de M. O. Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicäa*, in-4°, Strassburg, 1903.

il faut constater que cet événement eut pour conséquence directe et immédiate une perturbation qui arrêta net le développement architectural et inaugura la décadence.

Ce travail de destruction fut très long, mais très réel. L'ignorance et la misère concouraient à le rendre plus irrémédiable ; aussi, en France, ce n'est qu'à la suite des périodes mérovingienne et carolingienne, à l'époque où, après des déchirements et des misères sans nombre, la nationalité se constitua sous les premiers Capétiens, que l'on vit apparaître un nouveau style d'architecture. Ceci nous reporte à une date postérieure à celle qui marque la limite de nos études ; ce ne sera pas ce style dans les applications qui en furent faites en France qui va nous retenir, mais ce sont les origines de ce style qu'on s'est accordé à qualifier d'une manière assez exacte : *architecture romano-byzantine*, qui fera l'objet de nos remarques [1].

Ce n'est donc pas en Gaule que nous allons nous tenir, mais en Italie, puisque l'architecture romano-byzantine a eu pour berceau le nord de l'Italie ainsi qu'on doit s'en convaincre par l'analyse des caractères de cette architecture ; caractères qui n'ont pu se produire que sous l'influence de conditions matérielles et morales de la terre lombarde.

L'architecture romano-byzantine est, comme son nom l'indique, un mélange de deux architectures distinctes qui se sont compénétrées, non toutefois au point que leurs éléments ne demeurassent reconnaissables. L'influence romaine se montre surtout dans le style et dans les modes de construction, l'influence byzantine se manifeste principalement dans la décoration, tandis que l'influence barbare se révèle par l'incorrection qui préside à la fusion des deux influences romaine et byzantine.

Si on cherche un pays où ces trois influences aient pu se rencontrer, il en est un que tout d'abord l'histoire et les monuments désignent, c'est le nord de l'Italie. Dès le VIe siècle, en effet, dit M. de Dartein, l'architecture romaine et l'architecture byzantine furent en présence dans cette contrée. La première y existait de longue date et s'y trouvait représentée par d'innombrables monuments, principalement les basiliques chrétiennes bâties depuis

1. MM. Vitet, L. Reynaud et de Dartein sont, croyons-nous, au nombre des plus éminents parmi les antiquaires qui ont abordé cette question dont on a fait honneur depuis à des auteurs moins anciens mais plus brillants ou plus bruyants. Nous suivrons ici pas à pas l'exposition de MM. Vitet et de Dartein.

l'époque de Constantin. La seconde, qui fut introduite du temps des Goths, se répandit principalement sous la domination des Grecs; et non seulement elle se manifesta sur les côtes de l'Adriatique par Saint-Vital de Ravenne, mais elle pénétra jusqu'au cœur de la Lombardie, puisque, à Milan même, à côté de plusieurs basiliques des IVe et Ve siècles, s'élevait une magnifique église byzantine dédiée à Saint-Laurent.

Après la conquête des Longobards, la Lombardie continua d'être le théâtre de l'action réciproque des deux styles. L'influence de l'architecture romaine y rayonna de Rome, où se maintinrent longtemps et très fidèlement les anciennes traditions : témoin les basiliques de Saint-Clément, de Saint-Praxède et de Saint-Martin, construites au IXe siècle. Quant au style byzantin, il ne cessa point d'exercer son action, non seulement tant que dura la domination des Grecs sur le littoral, mais encore après leur expulsion de l'Italie, par suite des relations qui continuèrent à subsister entre Constantinople et les contrées riveraines de l'Adriatique : Sainte-Sophie de Padoue et Saint-Marc de Venise en sont la preuve irrécusable.

Ces faits nous apprennent que le style romano-byzantin s'est développé en Lombardie, mais ils n'excluent pas la possibilité d'un développement analogue dans d'autres régions occidentales avant le XIe siècle. On sait du reste que les importations byzantines en pays latin eurent lieu, la première vers l'an 800 dans les provinces rhénanes et la seconde vers la fin du Xe siècle, dans le Périgord. Deux monuments témoignent encore de ces courants byzantins, ce sont : Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle, bâtie à l'image de Saint-Vital de Ravenne, et Saint-Front de Périgueux, qui est presque une copie de Saint-Marc de Venise.

Or, ces deux édifices n'ont pu exercer aucun effet parce que le premier n'a de byzantin que son plan et ses dispositions d'ensemble, alors que les détails — qui sont précisément ce que le style romano-byzantin a le plus emprunté à l'architecture byzantine — les détails, disons-nous, appartiennent à l'art romain corrompu; le second, dont on s'est inspiré couramment dans le Périgord et l'Angoumois au XIe et au XIIe siècle, nous permet de constater l'affaiblissement progressif et enfin l'effacement complet de l'influence byzantine précisément dans les églises à coupoles qui dépendent de Saint-Front.

Ainsi, les importations de Ravenne et de Pise n'ont pas créé une

architecture à Aix-la-Chapelle et à Périgueux. Cet avortement s'explique par l'éloignement et l'ignorance qui rendaient la civilisation byzantine et les formes issues de celle-ci étrangères aux Rhénans et aux Périgourdins. Il en était tout autrement en Lombardie et dans les pays voisins qui vivaient depuis longtemps d'une vie tout imprégnée de civilisation byzantine. Lorsque les voyages des commerçants, les pèlerinages et quelques autres déplacements de longue portée commencèrent, vers la fin du xe siècle, à familiariser les peuples occidentaux avec la civilisation byzantine et les mirent en état de la goûter dans son architecture, on voit des moines lombards l'apporter en Bourgogne et en Normandie, tandis que d'autres devaient se répandre en Allemagne, à en juger par la date qu'on assigne aux vieilles églises romano-byzantines bâties sur les bords du Rhin, et surtout par le caractère de leur architecture.

X. Influence de l'art asiatique sur l'art occidental.

Nous venons de voir que la Lombardie a été le lieu de rencontre des influences romaine et byzantine ; et, en Lombardie, Ravenne avec la région avoisinante, occupe une situation privilégiée. Or, cette contrée était, à l'époque qui nous occupe, celle d'Europe qui avait les relations les plus ordinaires avec l'Orient et Constantinople. Y a-t-il là une piste à suivre sur l'origine orientale de l'architecture romano-byzantine ? C'est ce que nous devons maintenant approfondir.

Il semble, après ce que nous avons dit de l'importance des constructions à calotte sphérique, que ce soit à cet élément capital qu'il faille demander la solution cherchée. Malheureusement l'étude des édifices de l'Orient est encore réduite à un trop petit nombre de cas pour qu'on puisse songer sérieusement à établir sur cette base étroite des conclusions définitives. Les arguments, en effet, se balancent. Si, d'une part, on doit convenir que les nouveautés architecturales des thermes de Dioclétien et du palais de Spalato — qui semblent apparaître en Italie et en Dalmatie brusquement, sans préparation — ne sont pas une imitation de formes devenues habituelles à l'art romain oriental ; d'autre part, on doit reconnaître que, si on considère les coupoles syriennes des Kalybés d'Oum-ez-Zeitoum (en 282), de Chaqqâ (avant 313) et de l'église d'Ezra (en 515), on se croira en droit de penser que les provinces d'Extrême-Orient ont ignoré,

jusqu'au VIe siècle au moins, l'usage du pendentif ; et comme cet usage fut certainement pratiqué en Italie dès le milieu du siècle précédent, on serait tenté de soutenir qu'il est d'origine romaine et que l'architecture orientale fut étrangère à son institution.

On peut ainsi se renvoyer les arguments sans arriver à conclure, et, en ce qui concerne la question de primauté de la coupole sur pendentifs. nous nous abstiendrons de le faire.

Mais toute la solution n'est pas renfermée dans cette particularité. La décoration des monuments italiens des IVe et Ve siècles peut nous conduire à déterminer l'influence orientale sur l'architecture romano-byzantine. Certains membres d'architecture, jouant un rôle particulier, nettement défini, offrent autant d'intérêt pour la décoration que d'importance pour la construction. Tels sont les colonnes, pilastres, arcades, entablements, arcatures, corniches, en un mot, tous les membres isolés, évidés ou saillants des édifices. Plusieurs d'entre eux apparaissent d'abord en Asie et s'introduisent en Occident par cet inépuisable palais de Dioclétien à Spalato. Cependant, il faut observer que, en ce qui concerne la décoration par arcatures, dont les principaux motifs apparaissent, comme nous le dirons, au baptistère de Ravenne, au mausolée de Placidie et à la chapelle Saint-Aquilin, il faut observer, disons-nous, que si le mode de construction des édifices de Syrie, en très grosses pierres de taille, explique l'absence d'arcatures plaquées sur les murailles impliquant l'emploi des petits matériaux, il n'en est plus de même à propos des plus anciens bâtiments byzantins de l'empire grec où l'usage de la brique s'arrangerait à merveille des arcatures plaquées.

La décoration de l'architecture romaine en Orient, exclusivement fondée sur les saillies, moulures ou ornements sculptés des œuvres vives de la construction est très différente de la décoration orientale tout en placages et en mosaïques comme à Sainte-Sophie de Constantinople. Cette décoration en placages se rencontre déjà au Panthéon de Rome ; elle devint la conséquence obligée du système de construction en maçonnerie de blocage dont le Panthéon d'Agrippa, les thermes de Caracalla et de Dioclétien, la basilique de Maxence et d'autres monuments nous attestent le grand développement à partir du règne d'Auguste. Toutefois, dans ces édifices, une grande part est laissée, parmi les masses énormes de concrétions, aux membres d'architecture aux formes expressives, détachés ou saillants par rapport à la masse du blocage et construits en grands quartiers de pierre, de marbre ou de granit. Mais, avec l'épuisement

des finances et la décadence, ces derniers éléments décoratifs sont de plus en plus abandonnés, car l'exploitation des carrières, le transport et la mise en œuvre des gros blocs deviennent chaque jour plus difficiles. Par compensation l'emploi des revêtements de diverse nature prend une importance croissante, et la décoration intérieure devient presque exclusivement superficielle. Sans doute, la décoration par placages et enduits dominait déjà dans les constructions assyriennes faites en briques, mais l'action immédiate exercée par l'architecture romaine sur l'architecture byzantine a nécessairement primé toute influence plus lointaine.

D'après ce que nous avons pu voir dans ce qui précède, l'architecture orientale a contribué à introduire et à répandre en Italie, depuis la fin du IIIe siècle, plusieurs formes nouvelles étrangères à l'art classique de l'Occident. La principale de ces innovations consiste dans les applications très étendues et très variées de l'arcade, soit comme élément essentiel de la construction, soit comme figure décorative.

Nous ne pouvons omettre de mentionner deux types d'édifices dont on rencontre en Occident quelques applications, ce sont les églises de forme cruciale et de forme circulaire. Au nombre des églises de forme cruciale, nous mentionnerons la basilique des Saints-Pierre et Paul, fondée près de Côme, au plus tard dans les premières années du Ve siècle, et la basilique des Saints-Apôtres (aujourd'hui Saint-Nazaire-Majeur), fondée à Milan, par saint Ambroise, vers la fin du IVe siècle ; enfin, une autre basilique des Saints-Apôtres, élevée au VIe siècle par Justinien, à Constantinople.

Les églises circulaires sont à rotonde annulaire comme le baptistère du Latran et l'église de Sainte-Constance [1] bâtis sous Constantin, ou bien à rotonde simple comme Saint-Marcellin et Saint-Pierre de Rome, édifices tous deux attribués à Constantin et disposés comme les salles circulaires des thermes, avec des parois épaisses, évidées par des niches.

Les monuments circulaires sont généralement voûtés. Dans les rotondes annulaires, il y a quelquefois deux étages superposés de galeries, et la voûte centrale s'élève assez haut pour qu'il y ait des jours entre sa naissance et le toit des galeries.

A la catégorie des églises circulaires se rattachent certaines rotondes hypètres, d'un usage tout à fait exceptionnel, ayant pour

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 234-237.

objet d'enclore dans une cour, entourée d'un portique, quelque insigne monument religieux. Des églises accompagnaient ordinairement ces sanctuaires commémoratifs. Telle était la rotonde incomplète servant d'abside à la basilique du Saint-Sépulcre, bâtie sous Constantin, et la rotonde octogone de Kalat-Sem'an, au centre de laquelle s'élevait la colonne de saint Siméon Stylite. A cette dernière rotonde sont annexées quatre basiliques disposées suivant les branches d'une croix, disposition ingénieuse et grandiose dont il n'existe pas d'autre exemple [1].

XI. Architecture à Ravenne.

Nous avons assisté, sur la côte d'Asie-Mineure, à la rencontre des influences dont la compénétration a donné naissance à un concept original qui trouvera dans l'art byzantin son expression adéquate. Mais cet art ne s'est pas localisé dans la région où il s'est formé. Nous le retrouvons d'assez bonne heure à des distances considérables de son point de départ et y accomplissant les étapes de son développement normal. Il est souvent impossible de jalonner la route suivie entre le point de départ et le point d'arrivée, faute de monuments dans lesquels l'absence de plus en plus complète de tâtonnements et d'erreurs marquerait le progrès lentement réalisé et l'itinéraire suivi. A défaut de ces édifices de transition, force nous sera de nous transporter directement de Constantinople à Ravenne pour y constater et y étudier l'influence exercée par l'art des provinces asiatiques de l'empire sur la transformation de l'architecture en Occident et principalement en Italie.

Les relations commerciales entre Ravenne et les provinces orientales de l'empire, par voie maritime, sont depuis longtemps connues. On s'explique dès lors, dans une certaine mesure, l'absence d'intermédiaires et la réaction directe de l'art asiatique sur l'architecture romaine régnant sans partage sur l'Europe civilisée. Voyons jusqu'à quel point les faits justifient une pareille conjecture.

Nous avons déjà rappelé l'importance exceptionnelle pour la question qui nous occupe de deux édifices : les thermes de Dioclétien et le palais de ce prince à Salone. On y relève, en effet, des formes étrangères à l'art classique occidental, formes dont la plupart se retrouvent en Syrie, comme motifs habituels. Un exemple caracté-

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. II, fig. 803

ristique est celui du fronton sur colonnes, percé d'une arcade en son milieu, dont un spécimen subsiste encore à Damas, et qui, d'après les médailles frappées en ces contrées, aurait été, depuis le règne d'Hadrien, le type ordinaire des entrées monumentales de temples ou de portiques. C'est, en effet, jusqu'au IIe siècle qu'on peut faire remonter certaines constructions syriennes ; aussi, n'est-il pas douteux que les nouveautés architecturales des thermes de Dioclétien et du palais de Salone ne soient une imitation de formes habituelles à l'art romain oriental.

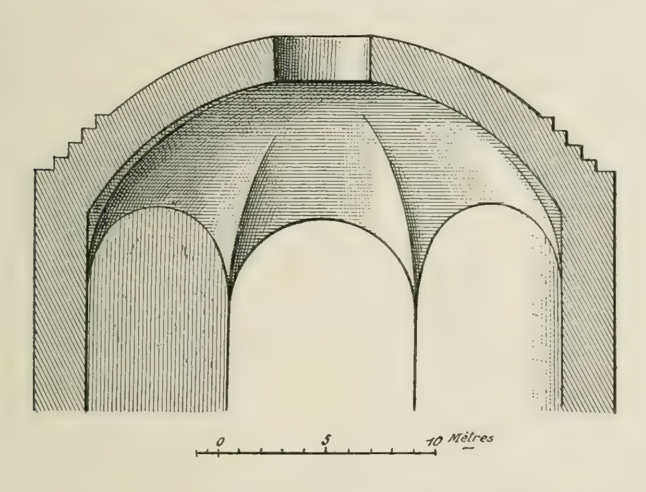
Il faut être moins affirmatif en ce qui concerne la question de priorité de l'emploi des pendentifs soutenant la coupole. Ici, le problème repose sur des déterminations chronologiques assez délicates à résoudre, faute d'éléments certains. Quelques faits très connus invitent à penser, dès l'abord, que les provinces d'Extrême-Orient ont ignoré, jusqu'au VIe siècle au moins, l'usage du pendentif. Les coupoles des kalybés syriennes d'Oum-ez-Zeitoum, antérieures toutes deux à l'année 313, abritent des salles carrées, et le passage de cette figure à la circonférence se fait au moyen de dalles superposées et couchées à plat dans les encoignures. Dans l'église d'Ezra, terminée en 515, on emploie le même système quoique, dans ce dernier édifice, la forme octogonale du tambour ménageât une transition moins brutale. D'après ces exemples, il faut se garder de conclure que l'usage des pendentifs, pratiqué en Italie un siècle auparavant, est d'origine romaine.

Il existe à Jérusalem et dans les villes ioniennes de Philadelphie et de Sardes des coupoles sur pendentifs d'une haute ancienneté, dont il faut tenir grand compte, bien que leurs dates soient incertaines. L'ampleur des dimensions et l'épaisseur extraordinaire des massifs de maçonnerie portent hautement témoignage en faveur de l'ancienneté de ces trois monuments. Si ceux-ci existaient en Italie, on ne pourrait pas les faire remonter moins haut que le milieu du IVe siècle. Mais, situés dans les provinces orientales de l'empire, où l'appauvrissement et la décadence commencèrent plus tard, ils pourraient être d'une époque plus récente. Toutefois, comme les édifices en question sont nécessairement, eu égard à leur structure, plus anciens que Sainte-Sophie de Constantinople, dont la date est postérieure de quatre-vingts ans seulement à celle du baptistère de Ravenne et du mausolée de Placidie ; et comme, par cette structure, ils tiennent à l'art romain des beaux temps de l'empire de beaucoup plus près qu'aucun de ces derniers monuments, il ne serait nulle-

ment improbable qu'ils fussent contemporains des primitives coupoles ravennaises, ou même qu'ils leur fussent antérieurs.

Ainsi donc, exception faite d'un détail — le système d'établissement des voûtes par tubes creux emboîtés les uns dans les autres — les coupoles de la Cisalpine n'offrent rien d'original.

Le système de construction des voûtes en petits matériaux pratiqué spécialement en Italie à l'époque impériale n'a guère survécu au règne de Constantin. Les thermes de Dioclétien et la basilique



215. — Etude sur la voûte cannelée aux thermes de Dioclétien d'après de Dartein, *Architecture lombarde*, p. 13.

de Maxence en sont peut-être les dernières applications en Italie. A partir du IVe siècle, la voûte monolithe est délaissée ; mais il n'est pas aisé d'établir, en Occident, pendant les IVe et Ve siècles, la chronologie des voûtes, ce qui rend malaisée l'étude de la transformation des méthodes de construction. Il faut, néanmoins, mentionner la voûte de la salle octogone qui, dans les thermes de Dioclétien, occupait l'angle ouest de l'édifice central. Nous avons ici, à partir du sommet du tambour octogonal, une voûte cannelée qui rappelle les coupoles byzantines cannelées, avec cette différence toutefois, que ces dernières sont cannelées de la base au sommet, tandis que, dans les thermes de Dioclétien, les cannelures, très saillantes à la base, s'atténuent peu à peu en même temps que les arêtes, de manière à disparaître avec elles à mi-hauteur de la voûte (fig. 215).

Les voûtes du baptistère de Saint-Jean-les-Fonts à Ravenne et du mausolée de Galla Placidia dans la même ville nous font voir, au

milieu du ve siècle [1], une innovation importante dans la construction des voûtes. Nous voulons parler des voûtes construites à l'aide de deux couches de tubes creux en terre cuite, striés à la surface, emboîtés les uns dans les autres et formant, dans chaque couche, une suite d'anneaux ou plutôt de spires qui se continuent sans interruption depuis le sommet des pendentifs jusqu'au faîte. Les pendentifs sont exécutés avec les mêmes matériaux. La voûte de Saint-Jean-les-Fonts a une épaisseur de 0 m 19 pour une portée de 10 m 70. C'est une calotte sphérique raccordée par des pendentifs de même courbure avec le tambour octogonal [2]. Au mausolée de Galla Placidia l'édifice, en forme de croix, est voûté en berceau sur les quatre branches et couvert, dans l'étendue de la croisée, par une calotte sphérique sur pendentifs. C'est le premier exemple sûrement daté d'une voûte sphérique à pendentifs établie sur plan carré, système fréquent dans l'architecture byzantine. Ces deux édifices, mais surtout le second, marquent un progrès considérable puisque le problème de l'établissement de la coupole sur pendentifs y est résolu. Dans l'établissement sur base octogonale la difficulté est beaucoup moindre parce que les pendentifs, très restreints en amplitude et en surplomb, peuvent être facilement exécutés sans définition rigoureuse au moyen d'encorbellements à pente plus ou moins raide et d'une courbure plus ou moins prononcée. La difficulté va en diminuant à mesure que les pans du tambour se multiplient ; mais, si on élève la voûte sur plan carré, les pendentifs très développés en superficie ont un porte à faux considérable. Pour se rendre compte du progrès réalisé en moins d'un demi-siècle, il faut se reporter à la petite coupole de Saint-Satyre, à Milan, établie sur plan carré et avec des tubes creux, mais s'arrêtant court à des surfaces horizontales et reposant, dans les angles du carré, sur des plateaux d'appui analogues à ceux des coupoles du Haourân.

Après la réalisation d'un tel progrès, on devine que la rotonde de Saint-Aquilin, dont la construction est attribuée à Galla Placidia, et la petite rotonde de Saint-Sixte, qui s'élèvent tous deux à Milan, étaient de simples récréations pour les architectes puisqu'il ne s'agis-

1. Le baptistère a été décoré de mosaïques par l'évêque Néon (449-452), la chapelle Saint-Nazaire et Saint-Celse, plus connue sous le nom de mausolée de Galla Placidia, est antérieure à la mort de Placidie, survenue en 450.

2. Voir une coupe de cet édifice dans F. de Dartein, *Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*, in-4°, Paris, 1882, p. 14.

sait pour eux que de poser une coupole octogonale sur un tambour de même forme. Nous ne nous arrêterions même pas à les signaler si ces exemples ne montraient une nouveauté presque sans comparaison dans l'architecture romaine et qui va, au contraire, se multiplier indéfiniment dans les constructions du moyen âge. Comme s'il fallait que tout fût rupture avec le passé, la voûte en briques de Saint-Aquilin, épaisse de 0m 45, avec une portée de près de 13 mètres, n'appartient plus à la classe des voûtes monolithes.

Enfin, autres innovations intéressantes : au baptistère de Ravenne, une corniche composée de petites arcatures qui prennent appui alternativement sur des bandes murales et des consoles ; ce qui est, suivant la remarque de Hübsch, très probablement le plus ancien exemple de la frise à petites arcatures ; au mausolée de Placidia, des arcatures aveugles retombant sur des bandes murales ; enfin, à la rotonde de Saint-Aquilin, une galerie de couronnement et de circulation, limitée au dehors par des arcatures de piédroits.

Si nous passons de la construction à la décoration des édifices, le problème de l'influence asiatique se pose de nouveau. Les monuments de Ravenne et de Milan des IVe et Ve siècles nous font voir l'emploi de certains membres d'architecture jouant un rôle particulier nettement défini. Colonnes, pilastres, arcades, entablements, arcatures, corniches, en un mot, tous les membres évidés, isolés ou saillants des édifices. Pour s'en tenir à la décoration par arcatures, nous pouvons observer que les anciens monuments de Syrie n'offrent ni corniches à petits arcs [1], ni arcatures profondes soutenues par des colonnettes et en fait d'arcatures aveugles, on ne trouve guère que des encadrements de niches. Ce fait est explicable en Syrie par l'emploi constant du grand appareil ; il ne l'est plus dans les monuments byzantins de l'empire grec, bâtis en brique, dans lesquels l'arcature serait, en tant qu'élément principal décoratif, parfaitement justifié par l'emploi de petits matériaux. Or, les membres décoratifs en question sont mis en œuvre à Ravenne et Milan, dès le milieu du Ve siècle et, fait plus notable encore, la décoration extérieure des

1. Au lieu de corniches à petits arcs on rencontre dans quelques monuments dela Syrie centrale des corniches à petites niches. Celles-ci en forme de cul-de-four, décorées de coquilles, sont taillées dans de grandes pierres portées en surplomb par des colonnettes alternant avec des consoles. C'est la disposition de la corniche lombarde, à cela près que le cul-de-four remplace l'arcature ; par exemple : corniche de l'abside à l'église de Tourmanin et à l'église de Kalat-Sema'n.

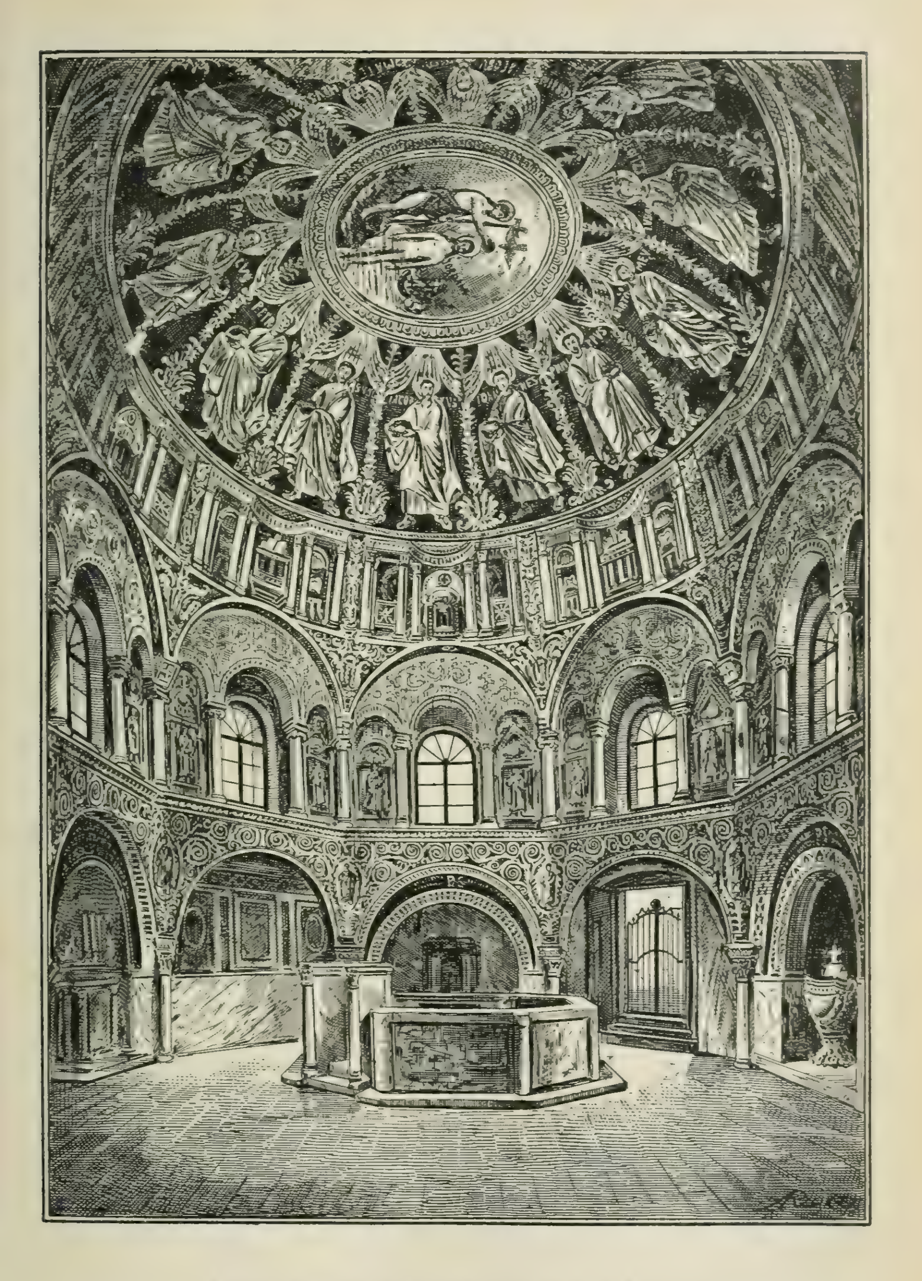
palais sassanides (bâtis entre le IIIe et le VIe siècle) était fondée principalement sur l'emploi des arcatures et des bandes murales, si l'on en juge par la façade du palais de Ctésiphon et par les ruines du palais de Firouz-Abad [1].

Le mauvais goût décoratif, général dans l'architecture romaine du IIIe siècle, fait place à la profusion des images et couleurs dont on recouvre les édifices aussi bien que les vêtements. Dans les monuments, la mode orientale envahit tout. Les mosaïques à fond d'or, les pavages en marbre de couleur, les revêtements en marbres précieux, les moulures chargées d'ornements, devinrent comme les caractères essentiels du beau. On économisait sur la qualité des matériaux pour décorer plus richement les surfaces. Au baptistère de Saint-Jean-les-Fonts, à Ravenne, a décoration luxueuse et soignée témoigne d'un éloignement sans cesse croissant pour l'austérité de l'ancienne architecture romaine et d'un acheminement très marqué vers l'art byzantin. A ce point de vue, nous ne pouvons trop insister sur ce baptistère de Ravenne dont la construction présente, dans ses membres extérieurs, un exemple — le plus ancien probablement — de la frise à petite arcature, caractéristique de l'architecture lombarde Mais c'est principalement sur la décoration que nous voulons ici appeler l'attention. Le fond des arcatures basses (fig. 216) était garni de placages et de mosaïques en marbres précieux exécutés avec une remarquable perfection et un goût déjà franchement byzantin. On en peut dire de même des belles mosaïques en petits cubes de verre émaillé qui tapissent les tympans des arcatures basses et la voûte sphérique à pendentifs. Leur distribution par zones, la nature des sujets : prophètes, évangélistes, apôtres, baptême de Jésus-Christ, les formes de feuillage et les autres ornements, sont autant de caractères qui rattachent les mosaïques en question à la nouvelle ère artistique inaugurée par l'architecture byzantine. Pour mesurer le chemin parcouru, il n'y a qu'à les comparer aux mosaïques constantiniennes de la rotonde de Sainte-Constance, à Rome [2].

En définitive, dirons-nous avec M. de Dartein, un maître, tandis que les thermes de Dioclétien et surtout le palais de Spalato annoncent de loin la formation de l'architecture byzantine, première manifestation de l'art du moyen âge, ou plutôt trait d'union entre l'architecture romaine et celle du moyen âge, le baptistère de

1. E. Flandin et Coste, *Voyage en Perse*, in-8°, Paris, 1851, p. 215-218, et atlas in-fol., pl. 38-42.

2. *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 238, 239.



216. — Le baptistère de Saint-Jean-les-Fonts, à Ravenne, d'après une photographie.

Ravenne et le mausolée de Placidie, bâtis un siècle et demi plus tard, nous montrent cet art nouveau en partie constitué.

XII. Architecture longobarde.

Nous avons dit que dans la Gaule, l'Espagne, la Bretagne et l'Afrique du Nord il ne fallait guère s'attendre à rencontrer une école et un style d'architecture, mais tout au plus quelques constructions isolées que nous étudierons dans le *Dictionnaire d'archéologie* à mesure que nous les rencontrerons. En Lombardie, après d'effroyables misères causées par l'invasion, on se mit, grâce à la reine Théodelinde, au VI[e] siècle, à bâtir avec activité. Après la conversion d'Agilulph, ce mouvement prit une plus grande extension et continua sous les règnes suivants.

A Théodelinde remontent l'église de Monza et le baptistère de Brescia ; à la reine Gundiberge, l'église Saint-Jean-Baptiste, à Pavie ; sous Aribert et Grinvald, les églises Saint-Sauveur et Saint-Ambroise, à Pavie ; sous Pétharit, le monastère Sainte-Agathe, l'église Sainte-Marie *alle pertiche*, à Pavie ; et le reste, ce qui comprend les édifices demeurés debout et ceux qui ne nous sont connus que par des documents. Nous aurons occasion de traiter cette question en étudiant en détail la basilique de Saint-Sauveur à Brescia [1], le seul édifice longobard qui subsiste à peu près dans son état primitif. Il nous faut dès maintenant envisager les caractères essentiels de l'architectecture lombarde.

Si on se rappelle ce que nous avons dit au sujet de la forme générale et des principes de construction de la voûte d'arête dans l'architecture byzantine, on ne pourra manquer de constater très vite une différence notable entre le système byzantin et le système lombard qui fait usage dans les voûtes de nervures saillantes. Des arcs doubleaux, longitudinaux ou formerets, limitent par côté ces dernières voûtes, et sont accompagnés, le plus souvent, dans les plus grandes d'entre elles, d'arcs diagonaux qui se croisent au sommet. Cette armature en relief, construite à l'avance, servait à soutenir le corps de la voûte. Elle en fixait aussi les formes apparentes, qui consistent dans les contours des nervures, en sorte que, après avoir soigneusement construit et profilé celles-ci, on pouvait bâtir sans beaucoup d'attention la couverture maçonnée qui fermait leurs inter-

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, au mot *Brescia*.

valles. Ainsi les nervures remplissent la double fonction de porter la voûte et d'en exprimer et assurer la forme.

Il se pourrait, et c'est même tout à fait probable, que ces organes dussent être rattachés, en ce qui concerne les voûtes d'arête, aux méthodes romaines en usage pour la construction des voûtes en petits matériaux. Entre autres exemples de ces dernières constructions, citons les grandes voûtes d'arête des thermes de Dioclétien, où des arcs doubleaux, formerets et diagonaux, bâtis en briques, sont noyés dans le blocage. Que l'on pose la voûte sur ces arcs, au lieu de les incorporer avec elle, et l'on aura réalisé, aux conditions de stabilité et au surhaussement près, la voûte d'arête lombarde, dans sa structure la plus complète. Du moins, l'aspect sera sensiblement le même.

La voûte d'arête lombarde dériverait donc, pour sa forme et son tracé, de la voûte dômicale byzantine et, peut-être, de la voûte d'arête romaine, par son armature latérale et diagonale.

Faisons remarquer, à propos des nervures saillantes de cette armature, que l'architecture lombarde leur doit un de ses traits caractéristiques, à savoir : le pilier cantonné de colonnes. Il était logique, en effet, que les dentelures déterminées à la naissance de la voûte, par les saillies des différents arcs, fussent continuées dans le support par des ressauts correspondants. En toutes circonstances, la forme de l'appui doit s'adapter à celle de la construction qu'il soutient. C'est pour la même raison que les voûtes lisses de l'architecture byzantine reposent sur des piles à parements plats.

L'architecture byzantine a laissé d'autres traces dans l'architecture lombarde que la coupole et la voûte d'arête dômicale à section diagonale circulaire. C'est d'abord l'usage très répandu de la brique, la substitution de l'arc à l'architrave, l'emploi des voûtes appareillées poussant leurs appuis et l'application de ces poussées à des piles isolées, réunies sur le pourtour de l'édifice par des murs généralement assez minces pour ne faire que l'office de cloisons. Le sommier détaché se rencontre plus rarement ; mais un tailloir très robuste, est souvent pris dans un bloc distinct du chapiteau, pour le même rôle que ce membre particulier de la colonne byzantine.

Toutefois, les différentes analogies que nous venons d'énumérer, ajoute M. de Dartein, ne paraissent pas, comme celles qui existent pour la coupole et pour la voûte dômicale, provenir directement de l'action du style byzantin sur l'architecture lombarde. L'usage habituel de la brique, la substitution des arcs aux plates-bandes appar-

tiennent au fonds commun de traditions et d'exemples laissés par l'art romain. Quant au tailloir lombard, il ressemble au moins autant à l'abaque alourdi du chapiteau romain de la décadence qu'au sommier byzantin si énorme et si franchement isolé.

La voûte mince, équilibrée, a été essayée d'abord en Italie ainsi que l'usage des contreforts et, sur ces deux points, la pratique lombarde ne paraît pas dépendante du style byzantin pleinement constitué.

Les divers rapprochements que nous venons de faire conduisent à cette conclusion que, à part l'emploi de la coupole et celui de la voûte d'arête dômicale, l'architecture lombarde ne paraît directement redevable à l'architecture byzantine d'aucun trait saillant de sa méthode de construction. Si les deux systèmes se ressemblent en quelques autres points, on doit l'attribuer à ce qu'ils sont fondés sur un certain nombre de principes communs, déjà pratiqués antérieurement. C'est donc à une influence partielle que s'est limitée, quant à la construction, l'action du style byzantin sur l'architecture lombarde.

Il nous reste à envisager la décoration.

Nous avons dit que l'architecture byzantine se prêtait admirablement à fournir à la décoration colorée de vastes surfaces planes ; il n'en est plus de même avec l'architecture lombarde dans laquelle des formes précises, des lignes nettement marquées, font ressortir d'une manière très claire et avec beaucoup de détails les fonctions de chacune des parties de la construction.

Le système même de construction devient ici l'élément essentiel de la décoration, c'est dans le gros œuvre lié d'une manière intime à l'ossature qu'il faut le chercher. De là le rôle principal enlevé au revêtement et donné à la sculpture qui se montre dans les chapiteaux, les archivoltes, les consoles des arcatures, etc. En Lombardie, on réserve les revêtements pour l'abside afin d'ajouter à sa splendeur et de la signaler entre toutes les parties de l'édifice. Ces revêtements, toutefois, paraissent avoir été plus souvent en peinture qu'en marbre ou en cubes de verre émaillé ; sauf ce détail, elles ressemblaient complètement aux compositions qui décoraient les églises byzantines. La sculpture lombarde est apparentée de près à la byzantine, ce qui tient sans doute, pour une grande part, à ce que, dans l'une et dans l'autre, on revint à la méthode élémentaire, qui consiste à détacher les ornements, par des reliefs très bas, sur les faces d'un simple épannelage. Ce fut peut-être, dans une certaine mesure,

affaire de goût pour l'art byzantin, au lieu que, pour la sculpture lombarde, ce fut affaire de nécessité.

Au point de vue décoratif les deux systèmes, byzantin et lombard, diffèrent radicalement dans l'ensemble, malgré des analogies de détail très étendues. C'est par là qu'ils se touchent, et il faut remarquer que ce ne pouvait être que par là, à raison de la différence des méthodes de construction. Tandis que les placages réduits au minimum se bornaient à l'imitation des motifs byzantins, la sculpture très développée, ne trouvant pas dans les édifices byzantins tous les modèles dont elle aurait eu besoin, s'habitua à s'en affranchir de plus en plus et à se développer dans une direction originale.

En résumé, l'influence exercée par le style byzantin sur l'architecture lombarde a été nulle quant à la disposition du plan des édifices, considérable quoique partielle, quant au système de construction, et, enfin, très fortement marquée dans la partie ornementale de la décoration.

XIII. Architecture des Ostrogoths.

Au VIe siècle, le règne de Justinien inaugure une période de conquêtes systématiques tendant à reformer l'empire romain dans ses anciennes limites. Nous n'avons pas à suivre les armées byzantines dans leurs luttes pour établir la domination et la civilisation orientales en Afrique, en Italie, en Espagne ; mais nous devons constater que ces prétentions entraînent l'établissement d'un vaste réseau de constructions stratégiques, de villes nouvelles et d'édifices sans nombre. Pendant la période qui s'écoule entre les constructions constantiniennes et les constructions justiniennes, nous n'avons à noter que le progrès de la décadence. La Gaule, la Bretagne et l'Espagne sont occupées par des peuples insoucieux de bâtir ; l'Afrique est aux mains des Vandales, l'Égypte détruit plus qu'elle n'édifie, la Syrie seule est encore active, l'Italie entretient ses richesses sans les accroître. Du moins, nous ne pouvons juger des accroissements dus à Théodoric à Ravenne, à Pavie, à Vérone, puisque rien ne subsiste de ces monuments. Le seul monument authentique et complet qui nous reste des Ostrogoths est le mausolée de Théodoric, bâti à Ravenne, au commencement du VIe siècle. Son architecture, dont la reconstitution en ce qui concerne certains membres extérieurs et accessoires du premier étage n'a pas encore été faite d'une manière définitive, ne paraît vraiment originale que

par la vigueur du caractère. La gigantesque coupole monolithe, du poids d'environ cent quatre-vingts tonnes, qui couvre l'édifice, prouve une recherche de grandiose, une persévérance de travail et une habileté mécanique qui font le plus grand honneur au règne de Théodoric. Les ruines du palais de ce prince à Ravenne, et le baptistère de Florence, dont on attribue avec assez de vraisemblance les parties anciennes à l'époque des Goths, ne révèlent, comme le mausolée de Théodoric, aucun style particulier. L'architecture du palais de Ravenne procède de celle du palais de Spalato.

De là à imaginer une thèse complète sur le rôle joué par les Wisigoths dans la transmission de l'architecture néo-grecque et l'établissement du centre de l'action wisigothique, il n'y avait qu'un pas pour l'esprit brillant et aventureux de Louis Courajod. Le pas franchi, l'intrépide archéologue se trouva presque seul, malgré la séduction que sa parole ajoutait à la thèse présentée par lui. Il était impossible de la passer sous silence, il serait superflu de s'y arrêter. M. J.-A. Brutails a ramené la thèse « insoutenable » à ses justes proportions ; on peut dire qu'il n'en reste rien, c'est pourquoi nous ne nous y attardons pas dans ce livre [1].

On a prétendu que les Goths avaient apporté, des rives du Danube, les éléments d'une architecture originale qu'ils auraient ensuite développée en Italie et dans le midi de la Gaule [2]. Cette opinion ne repose que sur des textes fort vagues [3] ; aucun monument ne vient l'appuyer. Au contraire, les rares monuments subsistants entre ceux qui furent élevés par les Goths — le mausolée de Théodoric et le palais de ce prince à Ravenne, le baptistère de Florence [4] — ces monuments paraissent démentir l'opinion que nous venons de rappeler.

Le principal argument que l'on invoque en faveur de cette prétendue architecture, c'est que les Goths étaient ariens très zélés et que, comme tels, ils durent adopter pour leurs églises un type différent de celui des orthodoxes [5]. Mais, si l'on en juge par l'exemple

1. J.-A. Brutails, *L'archéologie du moyen âge et ses méthodes*, in-8°, Paris, 1900, p. 103-143.

2. De Troya, *Codice diplomatico longobardo*, dans *Storia di Italia*, in-8°, Napoli, 1852-1855, part. 4, p. 23 sq.

3. F. de Dartein, *Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*, in-4°, Paris, 1882, t. II, p. 30.

4. Cordero di San Quintino, *Dell' Italiana architettura durante la dominazione longobarda*, in-4°, Brescia, 1829, p. 291 sq.

5. C. Troya, *op. cit.*, p. 47, 48, 50, 51, etc. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 2819-2835.

des sectes chrétiennes postérieures à celle d'Arius, et dont il reste des temples, comme aucune d'elles n'a produit une architecture religieuse qui lui appartînt en propre, il serait surprenant que la secte arienne se fût, par exception, montrée créatrice. L'histoire cite d'ailleurs un certain nombre d'églises ariennes qu'une simple dédicace a suffi pour rendre au culte orthodoxe[1]. On ne voit pas, qu'à la chute de l'arianisme, les églises de ce culte aient été transformées ou détruites ; et pourtant, les mêmes motifs qui auraient porté les ariens à bâtir des églises, différentes de celles des orthodoxes, devaient ensuite déterminer ceux-ci à transformer ou à détruire les églises ariennes. Leur conservation à Ravenne, à Pavie et même à Rome, prouve qu'elles ne différaient pas des églises orthodoxes.

La destruction des églises ariennes ne prouverait pas, du reste, que ces églises aient offert les caractères d'un style particulier ; car elle aurait eu naturellement pour cause, soit la violence des passions religieuses, soit l'existence de dispositions par trop spéciales à la secte arienne. Or, une différence de disposition est loin d'impliquer une différence de style.

XIV. Résumé.

Tout ce qui vient d'être rappelé concourt à prouver que l'architecture byzantine née dans l'Anatolie a reçu à Constantinople sa forme définitive, forme à laquelle contribuent les apports de la Syrie, de l'Égypte et de la Perse. Rome, au point de vue artistique comme au point de vue politique, est devenue une « ville de province », tandis que Constantinople s'affirme comme le centre de l'art chrétien gréco-oriental.

Le rôle de l'Orient hellénisé, insoupçonné jusqu'à ces derniers temps, pourrait difficilement être exagéré. A cette alliance instinctive de l'Asie-Mineure et de la Grèce d'Europe (y compris Salonique) s'oppose l'influence de la sphère syro-égyptienne représentée par divers édifices[2]. L'un d'eux se rencontre à Constantinople, c'est la mosquée Khodja-Mustafa, dont le trait caractéristique est la coupole centrale flanquée de deux absides de largeur égale à la cou-

1. M. A. Ricci, *Storia dell' architettura in Italia*, in-4°, Modena, 1857, t. I, p. 101 sq. Voir *Dict. d'arch. chrét.*, t. I, col. 2819-2835.

2. Les citernes de Constantinople sont inspirées par l'architecture syro-alexandrine.

pole [1]. Ce type est ordinaire en Égypte. Dès la première moitié du vᵉ siècle, on le rencontre dans le grand couvent de Schnouti, à Sohag, et on le retrouve jusqu'à nos jours à l'Athos où il a été introduit par des moines égyptiens et syriens.

A partir du vᵉ siècle, il devient aisé de prévoir la victoire artistique plus ou moins prochaine de Constantinople et le rayonnement de ses méthodes vers le monde occidental. L'époque de Justinien marque l'apogée de ce rayonnement; on ne peut trop insister sur ce point puisque, il y a quelques années à peine, F. X. Kraus osait soutenir que Saint-Vital de Ravenne n'est pas une création byzantine, mais romaine ou ravennate [2]. Aussi, n'est-ce pas sans raison que M. J. Strzygowski écrit ces lignes : « Je suis curieux de savoir pendant combien de temps encore le vieux préjugé en faveur de Rome et de l'antique s'opposera à la constatation pleine et entière de la vérité : à savoir que l'Orient a créé le nouveau style et que l'art chrétien, où qu'il apparaisse, en particulier aussi à Rome et en Italie, est bientôt devenu le véhicule de ce mouvement nouveau vraiment contraire à l'esprit antique, mais qui n'en fut pas moins imposant, majestueux et surtout fécond. »

La création improvisée de Constantinople avait failli, par l'excès des besoins qu'elle entraînait, ruiner le progrès de l'architecture pour longtemps. L'obligation de satisfaire avec des moyens insuffisants à des exigences énormes condamna l'art à un retour en arrière et le ramena brusquement au point où il était aux derniers temps

1. Dans le cas où l'abside principale est demi-circulaire, on obtient le type tréflé à coupole centrale.

2. *Geschichte der christliche Kunst*, t. I, p. 440. Cf. J. Quitt, *Die Mosaiken von S. Vitale in Ravenna. Eine Apologie der Dyophisitismus aus dem VI. Jahrhundert*, in-4°, Wien, 1903. On trouve dans Eusèbe des analogies frappantes avec Saint-Vital qu'on pourrait prendre ainsi pour une église du ivᵉ siècle; par exemple, la description de l'octogone construit à Antioche par Constantin. Dans la région limitrophe entre l'Asie-Mineure et la Syrie du Nord, cette forme octogonale jouit d'une longue faveur. On peut se dispenser de rattacher Saint-Vital à l'église des Saints-Serge-et-Bacchus à Constantinople ou aux édifices de Bostra et d'Esra. Saint-Vital paraît, d'après quelques indices, avoir remplacé un édifice plus ancien et il n'est peut-être pas incroyable de parler de l'époque théodosienne; quoi qu'il en soit, un des chapiteaux offre le type nettement théodosien. Ce qui est hors de doute, c'est que le nord de l'Italie est, au point de vue de l'art, dans la dépendance de l'Orient; rien de plus démonstratif et de plus instructif à ce sujet que la comparaison avec les grandes constructions de la Syrie et de l'Asie-Mineure comprises entre les règnes de Constantin et de Justinien.

de la République romaine. Le procédé de la construction voûtée devenu trop lent et trop coûteux, on se rabattit des voûtes sur les simples toits en charpente, on revint au type de la basilique primitive. Les édifices constantiniens de la nouvelle capitale, Sainte-Sophie, Sainte-Irène, les Saints-Apôtres n'étaient pas autre chose sous leur plafond en lambris. Une pareille crise eut pour effet de transformer radicalement l'art demi-romain demi-asiatique de Philadelphie et d'Éphèse et de l'acheminer rapidement vers la rupture complète avec ses éléments romains.

Jusque-là les constructeurs avaient compté sur la simple cohésion des massifs de leurs voûtes, ils se prennent peu à peu à chercher dans le jeu des poussées un principe nouveau d'équilibre. Rompant avec les traditions romaines, renonçant à envisager la voûte comme un monolithe artificiel, ils en réduisent la masse tandis que, abandonnant le tracé géométrique des pénétrations de berceaux, ils adoptent le profil surhaussé.

Les phases de cette évolution de l'art byzantin vers sa forme finale, c'est-à-dire complète dans son originalité, ne nous sont pas toutes connues ; ce que nous savons avec certitude c'est le point de départ et le point d'arrivée, celui-ci au VIe siècle. A cette date, toutes les méthodes de construction sont fixées, tous les types sont produits, tous apparaissent appliqués à la fois sans exclusion et sans parti pris ; le plan polygonal, indiqué dès le IVe siècle à Nazianze et à Néocésarée, se reproduit à Saint-Serge de Constantinople et à Saint-Vital de Ravenne ; le plan basilical se retrouve dans l'église de la Theotokos, à Jérusalem ; le plan crucial à cinq coupoles apparaît lors de la reconstruction de l'église des Saints-Apôtres ; la belle disposition de Sainte-Sophie se révèle ; et enfin, Sainte-Sophie de Salonique nous offre le type de ces églises à coupoles centrales dont toutes celles de l'Athos et de la Grèce ne sont que des variantes ; jamais l'art ne s'est montré plus libre, plus varié, plus fécond [1].

1. A. Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, p. 159 sq.

CHAPITRE III

LA PEINTURE

I. *Les origines.* — II. *La technique.* — III. *Rôle du clergé romain.* — IV. *Les artistes.* — V. *Les types.* — VI. *L'esthétique.* — VII. *Le second art chrétien.* — VIII. *Bibliographie.*

I. Les origines.

La peinture chrétienne est presque aussi ancienne que le christianisme [1]. Ce fait s'explique sans peine à partir du moment où l'influence prédominante de saint Paul tire la religion nouvelle du monde juif et l'introduit dans la société gréco-romaine, tout imprégnée d'art. Partout où nous rencontrons les monuments primitifs, nous constatons le parallélisme entre les œuvres de la littérature et de l'art. Les images exposent et expliquent tout à la fois les enseignements des Livres saints. En étudiant les influences qui se sont exercées sur l'art chrétien, nous avons reconnu la part considérable des sources classiques dans l'élaboration des types propres à cet art nouveau. Cependant, ces emprunts sont le plus souvent purement matériels. Les types mythologiques et profanes, décalqués dans les compositions d'ensemble de l'art hellénistique et alexandrin, reçoivent une destination, une action et un état-civil entièrement nouveaux. Les gestes, les attitudes sont les mêmes, mais les intentions sont changées. Orphée, Ulysse, Psyché, les enfants à la vendange ont une signification nouvelle dont l'Écriture fournit l'idée générale. Les plus anciens écrits des Pères partagent avec l'Ecriture l'honneur de recevoir un commentaire iconographique. A Naples, dans les catacombes de Saint-Janvier, la gracieuse allégorie des jeunes filles

1. On nous dispensera d'aborder ici les images achéropites, le portrait de la Vierge attribué à saint Luc et d'autres ouvrages sans aucun rapport avec les monuments primitifs, les seuls que nous interrogions. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, au mot : *Portrait de J.-C.*

bâtissant une tour est empruntée au *Pasteur* d'Hermas [1]. Enfin, des emprunts sont faits en grand nombre au cycle cosmique personnifiant les forces de la nature : les Saisons, l'Océan, le Firmament, les Astres reparaîtront pendant de longs siècles sur les monuments chrétiens et s'y développeront même peu à peu [2].

On s'est demandé à maintes reprises le rôle qu'avaient exercé les chefs du christianisme primitif en matière d'art [3]. Quelques Pères ont eu une connaissance assez précise des chefs-d'œuvre de l'antiquité [4], mais ils paraissent se préoccuper médiocrement des choses artistiques. Justin [5], Théophile [6] et Tatien [7] semblent n'apercevoir l'existence des statues que pour autant qu'elles représentent des

1. Schultze, *Die Katakomben von San Gennaro dei Poveri in Neapel*, in-8°, Jena, 1877, n'admet pas cette identification; mais, comme l'a dit E. Müntz, cette opinion paradoxale ne soutient pas l'examen, *Revue critique*, 1er décembre 1877, p. 331. Il se pourrait que la figure d'homme dans Garrucci *Storia*, pl. 477, n. 19, fût également inspirée par Hermas, *Pastor*, similitude VIII, n. 1, édit. Funk, in-8°, Tübingen, 1887, t. I, p. 476.

2. F. Piper, *Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst*, in-8°, Weimar, 1851 : rapprocher l'épisode des Quatre couronnés, De Rossi, *Roma sotterr.*, t. III, p. 579.

3. A. Ghignoni, *El pensiero cristiano nel arte, secolo I-VI*, in-8°, Roma, 1903. Séroux d'Agincourt osa le premier parler de la haute antiquité des peintures. Raoul Rochette, *Tableau des catacombes romaines*, in-12, Bruxelles, 1837, p. 162, 176, affirma l'existence d'un art chrétien dès les origines du christianisme. En dehors des preuves de fait, J.-B. De Rossi, *Roma sotterr.*, t. I, p. 196-197, a présenté un argument ingénieux : « Si l'on compare, dit-il, dans les cimetières souterrains, la richesse, la variété, la liberté de sujets et de types des plus anciennes peintures avec la roideur grandissante, la pauvreté d'invention de jour en jour plus évidente du cycle des figures à la fin du IIIe siècle, on constate l'invraisemblance de l'hypothèse d'après laquelle la peinture chrétienne aurait été introduite subrepticement et en opposition avec la discipline primitive de l'Église. » F. X. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, in-8°, Freiburg, 1896, t. I. Avant-propos : « Ici on ne considère que l'art des peuples chrétiens et seulement le côté religieux de cet art. J'ai voulu rechercher les rapports entre la religion chrétienne et l'art ; montrer que l'art chrétien a le droit d'exister, qu'il a sa place bien marquée à côté de l'art antique ; établir la relation entre l'épanouissement et la décadence de l'art d'un côté et l'état de l'esprit religieux de l'autre. »

4. F. Piper, *Einleitung in die monumentale Theologie*, in-8°, Gotha, 1867, p. 118.

5. Justin, *Apologia*, I, n. IX, *P. G.*, t. VI, col. 340.

6. Théophile, *Ad Autolycum*, l. II, t. II, *P. G.*, t. VI, col. 1048.

7. Tatien, *Ad Graecos*, c. XXXIII-XXXV, *P. G.*, t. VI, col. 873-879.

idoles [1]. Leurs comparaisons sont d'une insipide banalité [2]. Lactance, qui vit à la cour de Constantin en qualité de précepteur de Crispus, paraît être un des plus réfractaires parmi ses coreligionnaires au sentiment de la beauté. A l'entendre, les images des dieux exécutées en or et en ivoire par Phidias, Polyclète ou Euphranor, ne sont autre chose que de grandes poupées à l'usage, non des petites filles à qui on peut passer cet amusement, mais des hommes sérieux.

A l'exception d'Astérius d'Amasée, on ne rencontre guère la préoccupation esthétique chez les chrétiens. Quelques phrases à demi perdues dans un discours ou dans un traité polémique sont tout ce qu'on peut citer et on n'y trouve que peu de renseignements. Saint Basile exhorte les artistes à représenter le martyre de saint Barlaam et à surpasser sa propre éloquence par leur art : « Faites-nous voir la lutte de la main et du feu exactement rendue, faites-nous voir l'image brillante du combattant. Placez aussi dans votre tableau le Christ, agonothète de ces luttes [3]. » Saint Grégoire de Nysse décrit le martyre de saint Théodore : « L'artiste a déployé dans cette œuvre, dit-il, le meilleur de son talent. Il a retracé habilement, par la couleur, les grandes actions du martyr, sa résistance, ses souffrances, les traits sauvages des tyrans, leurs violences, la fournaise ardente, la fin bienheureuse de l'athlète, la forme humaine du Christ qui préside à ces combats. Sa peinture est comme un livre vivant ; il a rendu les luttes et les tourments du martyr et il a orné le temple comme une prairie agréable et fleurie. Car la peinture, bien que silencieuse, semble parler sur le mur, et ses enseignements sont précieux [4]. »

Saint Jean Chrysostome fait parfois allusion à la peinture et lui

1. Tertullien et Athénagore reprochent à la statuaire sa perfection, car cette perfection même a favorisé l'idolâtrie. Cf. F. Piper, *op. cit.*, p. 125, 126, 147. Lactance, *Divin. instit.*, l. III, c. IV, *P. L.*, t. VI, col. 268 sq., n'est pas moins excessif et aussi Clément, *Exhort. ad gentes*, VII, *P. G.*, t. VIII, col. 1800.

2. F. Piper, *op. cit.*, p. 75 sq. Cette inaptitude artistique ne paraît pas s'être traduite par des rigueurs. « Si nous examinons, dit E. Müntz, *op. cit.*, p. 7, les productions des premiers siècles, nous voyons que leurs auteurs défendent les droits du bon sens comme aussi l'attachement aux règles professionnelles. ».

3. S. Basile, *Homilia*, XVIII, *P. G.*, t. XXXI, col. 490.

4. S. Grégoire de Nysse, *Oratio in S. Theodorum*, *P. G.*, t. XLVI, col. 738 sq. Voir sa description du sacrifice d'Abraham d'après les monuments qu'il avait sous les yeux, dans *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 113.

emprunte des comparaisons [1]. Saint Cyrille d'Alexandrie retrace les différentes scènes dans lesquelles on avait coutume de distribuer la représentation du sacrifice d'Abraham. Une épigramme de l'*Anthologie* décrit l'église Saint-Polyeucte fondée au v[e] siècle, et mentionne des peintures qui reproduisaient plusieurs épisodes de la vie de Constantin [2]. « On peut admirer à la voûte une étonnante merveille des pinceaux sacrés : le sage Constantin fuyant les idoles, éteignant la rage des ennemis de Dieu, trouvant la lumière de la Trinité après avoir purifié son corps dans les eaux. » Déjà, un siècle auparavant, Eusèbe mentionnait un tableau représentant Constantin avec ses enfants, foulant aux pieds un dragon percé de flèches, image du démon. Mais le plus curieux monument de cette critique nouvelle, c'est la description faite par Astérius, évêque d'Amasée, d'un tableau qui représentait le martyre de sainte Euphémie [3].

Les précédentes descriptions n'offrent, en effet, qu'un dessin léger; ici, nous avons une étude soignée. Ce qu'il y a d'intéressant dans ce morceau, ce sont les réminiscences de l'art païen mêlées à l'analyse des productions d'un art nouveau. On dirait, écrit l'évêque, une page d'Euphranor ou de quelqu'un de ces anciens artistes qui ont élevé si haut la peinture en transportant la vie dans leurs tableaux. Par un rapprochement piquant, il compare le visage de la martyre à celui de la *Médée* de Nicomaque et remarque de deux côtés le même art pour unir deux sentiments contraires, ici, la pitié et la jalousie ; là, l'intrépidité sans limites et la plus délicate pudeur [4].

Garrucci a réuni quelques-uns des textes d'après lesquels les apôtres et les chrétiens des premières générations auraient élevé des églises décorées de peintures représentant le Christ, sa mère ou

1. Texte cité par S. Jean Damascène, Oratio II, *De imaginib.*, *P. G.*, t. XCIV, col. 1313, mentionnant un tableau représentant l'ange du Seigneur dispersant l'armée des Assyriens.

2. *Anthologia*, édit. Jacobs, t. I, p. 8. Sur la décoration de cette église, cf. *Christliche Kunstblätter*, 1869, p. 145-151 ; L. Duchesne, *Étude sur le Liber pontificalis*, in-8°, Paris, 1877, p. 172. On ne saurait affirmer s'il s'agit ici de peintures plutôt que de peintres.

3. Labbe, *Concilia*, t. XII, col. 204. Lettre à Acace, évêque de Scythopolis. Nous en avons donné la traduction dans le *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 3001.

4. E. Bertrand, *Études sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité*, in-8°, Paris, 1893, p. 422. L. et R. Ménard, *De la sculpture antique et moderne*, in-8°, Paris, 1867; P. Allard, *L'art païen sous les empereurs chrétiens*, in-8°, Paris, 1879.

les martyrs. Ces témoignages sont tous trop tardifs pour être pris en sérieuse considération ; ils ont surgi pour la plupart au moment des querelles iconoclastes et leur précision même autorise à les tenir en suspicion [1]. L'iconographie des sectes hérétiques est mieux attestée. Les Simoniens possédaient les effigies peintes et sculptées de leur fondateur. Les Manichéens conservaient le portrait de Manès ; une femme de la secte de Carpocrate gardait les images de Jésus et de saint Paul ; un nommé Lycomède adorait l'image de saint Jean de Patmos ; Alexandre Sévère s'était procuré un buste du Christ pour son laraire. Tous ces textes sont depuis longtemps connus [2]. Les plus anciennes peintures chrétiennes paraissent adopter des « types » plutôt que de reproduire des « portraits » ; c'est du moins l'impression que donnent les fresques des catacombes ; impression que ne contredisent pas quelques textes intentionnellement très vagues [3]. Les monuments et les textes sont d'accord pour nous montrer que, dans ces premiers essais de l'art chrétien, le Christ n'avait pas obtenu une place prépondérante. Non seulement il n'apparaît pas le premier de tous, mais il transparaît souvent sous d'autres figures que la sienne. C'est une coutume si bien admise que Celse s'étonne même qu'on ne remplace pas partout ce Christ par Jonas sous le cucurbite ou par Daniel au milieu des lions [4].

Nous sommes mal renseignés sur l'importance des compositions pendant la période antérieure à la paix de l'Église. S'il faut en juger par les catacombes, les artistes se sont presque complètement abstenus de représenter des scènes dans lesquelles entraient plusieurs groupes. Les trop rares indications relatives à la peinture en Orient semblent confirmer cette observation. Le voyageur Pacho a

1. Garrucci, *Storia dell' arte cristiana*, t. I, p. 417 sq. M. P. Lejay, *loc. infr. cit.*, écrit avec son ordinaire précision : « Dans la polémique sur le culte des images, on a appliqué à tous les textes possibles de la Bible, des Pères et des conciles, une savante torture pour en extraire ce qu'ils ne contiennent pas. »

2. Nous ne les transcrivons pas ; ils auront leur place dans le *Dictionn. d'arch. chrétienne.*

3. Le canon 8e du document désigné sous le titre de « Concile apostolique d'Antioche » est particulièrement obscur. Cf. P. Lejay, *Le concile apostolique d'Antioche*, dans la *Revue du clergé français*, 1903, p. 345, 349-350 ; Pitra, *Spicilegium Solesmense*, t. I, p. 501, note 1 ; Garrucci, *op. cit.*, t. I, p. 432.

4. Origène, *Contra Celsum*, l. VII, c. LIII, *P. G.*, t. XI, col. 1497. Cette observation de Celse semble bien faire allusion à quelques peintures vues par lui. Cf. Buonarotti, *Osservazioni*, p. 18.

dessiné, dans la catacombe de Cyrène [1], une représentation du Bon Pasteur, de la fin du IIe siècle. La scène est traitée assez librement. Le jeune berger est couronné de lierre ; il conduit un petit troupeau et il est possible que l'original le montre dans un paysage moins étriqué que celui du dessin unique d'après lequel cette fresque nous est connue (fig. 217). A Apamée se trouvait peut-être une fresque



217. — Peinture de Cyrène,
d'après Pacho, *Relation d'un voyage*, pl. XIII.

ou une peinture représentant la sortie de l'arche de Noé [2] et il se pourrait que le sacrifice d'Abraham ait orné certaines églises [3] ; à Alexandrie nous voyons les noces de Cana et la multiplication des pains [4].

1. Pacho, *Relation d'un voyage dans la Marmarique, la Cyrénaïque*, in-fol., Paris, 1827-1829, pl. XIII, LI ; Garrucci, *Storia*, pl. 105.

2. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 2511.

3. C. Bayet, *Recherches*, p. 23. Cf. Labbe, *Concilia*, t. VII, col. 204 ; S. Ephrem, *Opera* (édit. Assemani), t. II. p. 317 ; S. Grégoire de Nysse, *De deitate Filii et S.-S.*, *P. G.*, t. XLI, col. 572.

4. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 279. La catacombe Wescher ne fut délaissée qu'à la paix de l'Église. Les peintures du vestibule appartiennent à la période pré-constantinienne, au IIIe siècle probablement, et décorent l'abside dans laquelle elles forment une frise à mi-hauteur. On rencontre dans les cryptes romaines des exemples de décoration à une place analogue. Bosio, *Roma sotterr.*, p. 438 ; Armellini, *Scoperta della cripta di S. Emerenziana*, 1877, p. 38, 40-41. J. Wilpert, *Fractio panis*, p. 10, met la fresque de la cata-

Le plus précieux ensemble de peintures en dehors de Rome, avant la Renaissance constantinienne, se voit en Égypte, dans une chapelle de nécropole d'El-Bagaouât, située à cinq lieues de la ville d'El-Kargeh (Grande-Oasis)[1]. Les chapelles funéraires d'El-Bagaouât sont d'époques diverses, celle qui nous intéresse paraît avoir été construite et décorée antérieurement à la paix de l'Église. La coupole, ornée de peintures, repose sur quatre arcs de soutènement accolés au mur. Les arcades des murs au nord, à l'est et à l'ouest, ont une décoration architecturale et linéaire. La face antérieure de l'archivolte porte une guirlande de fleurs[2], l'archivolte à l'est est décorée d'un cep de vigne et de trois croix[3]. La décoration des pendentifs est assez banale ; ce sont des croix et des branchages.

Le sommet de la coupole est tapissé des branches d'un immense cep de vigne dont le pied sort d'un vase en forme de tour. Tout le champ laissé libre par les pampres est rempli de scènes bibliques sur fond blanc. Ce sont presque tous les mêmes sujets que nous rencontrons à Rome dans les catacombes, mais traités d'une manière très différente. Une première particularité, c'est que chaque épisode est accompagné du nom des personnages qui y figurent, ou bien du titre du sujet représenté[4]. Les édifices, si rares sur les peintures romaines, sont ici prodigués. Parmi les sujets traités avec une originalité remarquable, nous signalerons les sept Vierges sages, Jérémie, le supplice de sainte Thècle, la poursuite des Hébreux par les Égyptiens, le martyre d'Isaïe. La présence de sainte Thècle est particulièrement digne d'attention, elle nous ramène aux origines mêmes du symbolisme chrétien et à cet *Ordo commendationis animae* dont nous avons montré l'influence sur la peinture chrétienne de la période primitive.

En Occident les peintures romaines vont nous retenir longtemps,

combe Wescher au vᵉ siècle, « toutefois, dit-il (p. 11), elle est inspirée du symbolisme ancien et a une grande importance. La copie que nous avons n'est pas conforme en tous ses détails à l'original. Le dessinateur a marqué l'extrémité de droite des *sigma* comme étant la partie inférieure d'une figure assise. Les deux apôtres ont reçu le nimbe, il est plus probable qu'ils ne l'avaient ni l'un, ni l'autre. Au cimetière des Saints-Pierre et Marcellin un arcosolium réunit également Cana et la multiplication des pains.

1. Wl. de Bock, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne*, in-4°, atlas, Saint-Pétersbourg, 1901, pl. VIII.

2. *Id.*, pl. XII.

3. *Id.*, pl. IX. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. II, au mot *Bagouât.*

4. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 906.

mais nous ne pouvons passer sous silence un texte célèbre qui nous apprend l'existence de peintures en Espagne, dans les édifices chrétiens. Nous voulons parler du canon d'un concile tenu à Elvire (= Grenade) vers l'an 300 [1], à la veille de la dernière persécution. Ce canon interdit « de placer des tableaux dans les églises et de peindre sur les murailles ce qui est vénéré et adoré » [2]. On a donné de ce texte beaucoup d'explications dont un bon nombre ont le tort de s'éloigner du sens naturel des paroles du concile. Les Pères d'Elvire reprochent aux images de représenter ce qui est vénéré et adoré, c'est-à-dire d'être elles-mêmes des objets de vénération ou d'adoration [3]. En conséquence, ils les proscrivent purement et simplement. Est-ce la théorie ou la pratique du culte des images qu'ils condamnent, chacun peut se faire son opinion sur ce point. Ce qui est tout à fait certain c'est que, comme l'ont pensé Raoul Rochette et Beugnot, ce décret est l'expression d'une discipline « toute accidentelle », « toute locale [4]. »

II. La technique.

Les causes multiples qui ont concouru à détruire la décoration des catacombes et les catacombes elles-mêmes, se sont exercées sur des proportions si vastes qu'il serait tout à fait illusoire de songer à calculer l'effort de travail représenté par la préparation des parois et leur ornementation. Cependant on peut, sans aucune exagération, le qualifier de colossal et prendre ainsi une certaine idée de la place qu'a dû tenir ce grand ouvrage dans les préoccupations de la société chrétienne des premiers siècles. Le travail matériel, à lui seul, réclamait la présence d'un personnel considérable. La paroi destinée à être recouverte de fresques demandait une préparation délicate. Pline et Vitruve nous ont laissé la recette des opérations à exécuter. Suivant Pline [5], la paroi doit recevoir trois couches de chaux et pouzzolane et deux couches de chaux et de stuc marmorin [6].

1. H. Leclercq, *L'Espagne chrétienne*, in-12, Paris, 1905, p. 59.

2. Canon 36 : *Placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur.*

3. Turmel, dans la *Revue du clergé français*, 1906, t. XLV, p. 508.

4. Beugnot, *Histoire de la destruction du paganisme en Occident*, in-8°, Paris, 1835, t. I, p. 312, 314.

5. *Hist. nat.*, XXXVI, 176.

6. Il ne peut être question aujourd'hui de contester aux peintures des catacombes le titre de *fresques*. Dans une étude qui précède les *Wandgemälde*, de

Vitruve exige, outre un premier badigeon grossier, trois couches de chaux et pouzzolane et trois autres couches de ciment marmorin [1]. Aucune de ces six couches ne doit être appliquée sur la couche précédente alors que celle-ci commence à sécher et les trois dernières couches doivent être étendues de manière à ce qu'elles se coagulent et forment une masse compacte [2]. On a trouvé au Palatin, dans les fouilles du palais des empereurs, un mur dont le revêtement satisfait à toutes ces règles; les artisans pompéiens employaient un procédé un peu différent [3], ceux des catacombes n'adoptèrent pas non plus toutes les prescriptions compliquées de Pline et de Vitruve. La raison est aisée à donner. Les parois en tuf des catacombes n'offraient pas la résistance nécessaire pour supporter le poids d'un revêtement très lourd, on fit donc choix d'un enduit dont l'épaisseur totale ne dépassait pas un centimètre. On relève bien quelques différences suivant les lieux et les époques. Ainsi, jusqu'au IIIe siècle avancé, l'enduit se compose exclusivement de deux couches, à l'époque qui suit on se contente souvent d'une seule couche. Cependant à la catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin on en met deux; à la crypte de Saint-Janvier, à la catacombe de Prétextat on en met jusqu'à trois, il est juste de dire que la couche inférieure n'est pas appliquée sur le tuf, mais sur l'*opus murarium* plus capable de supporter un pareil poids. Avant le milieu du IIIe siècle, on ne connaît aucun exemple de fresques exécutées sur un enduit d'une seule couche, et cette circonstance est un précieux indice chronologique pour la détermination de l'âge des peintures. Il est assez probable que les peintres des catacombes ne sont arrivés à établir ces règles qu'après divers tâtonnements et quelques mésaventures. Ainsi on peut supposer que les premières fresques

M. Helbig, la démonstration avait été faite pour la plus grande partie des tableaux qui décorent les villes de la Campanie. Cf. Otto Donner von Richter, *Die erhaltenen antiken Wandmalerein in technischer Beziehung untersucht und beurtheilt*, dont les conclusions ont été combattues sans résultat par E. Berger, *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik*, dans *Technische Mittheilungen für Malerei*, de Ad. W. Keim, 1893, 1894. L'ouvrage capital de J. Wilpert, *Le pitture delle catacombe romane*, in-fol., Roma, 1903, ne laisse aucun doute sur l'emploi de la fresque, p. 3, 6-7. Cf. J. Wilpert, *Sulla tecnica delle pitture cimiteriali e sullo stato della loro conservazione*, Roma, 1874.

1. *De architectura*, l. VII, p. 3, 5-8.
2. Donner, *Die erhaltenen antiken Wandmalereien*, p. 39.
3. *Id.*, p. 41 sq.

tracées sur un enduit trop lourd se seront détachées des parois et auront péri, nous privant des ouvrages les plus anciens et, à en juger par ce qui reste, les plus parfaits. Afin d'éviter la chute des enduits, on imagina dans les cubicules les plus anciens pourvus de soffites plats, de fixer le stuc au soffite avec des clous de fer [1] dont plusieurs sont encore visibles aujourd'hui [2]. Nous devons à cette précaution la conservation de la voûte de la crypte de Lucine, nonobstant ses grandes crevasses. A la *Cappella greca*, la paroi gauche verticale était tellement friable qu'on fit usage de chevilles en ciment dont on reconnaît la place aujourd'hui [3].

1. J. Wilpert, *Le pitture*, pl. 25, 38.
2. Par exemple, dans le *cubiculum duplex* du cimetière de Lucine et dans les deux chambres des sacrements A^2 et A^3.
3. J. Wilpert, *op. cit.*, pl. 14. Cf. J. Wilpert, *Fractio panis. Die älteste Darstellung des eucharistischen Opfers in der « Cappella greca » endeckt und erläutert*, in-4°, Freiburg, 1896. pl. v. A partir du IIIe siècle on renonce à ce moyen et on évite le danger en abandonnant le soffite plat pour la voûte.

En ce qui concerne l'encaustique dans l'art chrétien ce sujet est vite épuisé. L'hérétique Hermogène peignait à l'encaustique et Tertullien, *Adv. Hermog.*, *P. L.*, t. II, col. 221, le déclare « deux fois faussaire : par le *cauterium* et par le style ». Eméric David, *Hist. de la peinture au moyen âge*, in-12, Paris, 1863, p. 97, dit qu'une partie des peintures des catacombes fut exécutée à l'encaustique, et on lit à ce propos dans H. Cros et Ch. Henry, *L'encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens. Historique et technique*, in-8°, Paris, 1884, p. 59, note 6 : « L'éminent M. De Rossi nous a assuré qu'il ne connaissait aucune peinture à l'encaustique dans les catacombes, la technique serait la fresque terminée parfois par la détrempe. » Il faut, afin d'éviter les malentendus, écarter le soi-disant portrait de la Vierge Marie, peint à l'encaustique par saint Luc et que mentionnent une vie anonyme de l'évangéliste ainsi que Théophane, cités par Du Cange, *Glossarium mediae et infimae graecitatis*, in-fol., Lugduni, 1688, col. 648. C'est une pure légende. D. M. Manni, *Dell' errore che persiste di attribuirsi le pitture al Santo evangelista. Lezione*, in-4°, Firenze, 1766 ; le même, *Del vero pittore Luca santo e del tempo del suo fiorire. Lezione*, in-4°, Firenze, 1764 ; A. Milochau, *La Vierge de saint Luc à Sainte-Marie-Majeure*, in-8°, Paris, 1862 ; Berthier, *La Vierge achéropite des SS. Domenico e Sisto, à Rome*, dans la *Revue de l'art chrétien*, 1894, p. 483-494 ; 1895, p. 42-57 ; *La madone de saint Luc, notice et explication symbolique*, in-16, Paris, 1861 ; H. J. Bolton, *The Madona of St. Luke. The story of a portrait*, in-16, London, 1895. Il existe même une *Relacion. El medico pictor San Lucas* (en vers), in-4°, Valencia, 1760 ; L. C., *Les madones de saint Luc*, dans la *Revue de l'art chrétien*, 1878, t. VIII, p. 241-244. Eusèbe décrit un grand tableau à l'encaustique représentant Constantin précipitant un dragon dans la mer ; symbole de la ruine des ennemis de l'Église. Le moine Épiphane (*Epiphanii monachi edita et inedita*, édit. Dressel, in-8°, Lipsiae, 1843, p. 47) mentionne à Sinope, dans le Pont, une peinture à la cire sur marbre représentant saint André.

La composition de l'enduit est ici conforme à la formule de Pline et de Vitruve. Lorsqu'il comporte deux couches, celle de dessous est faite d'un mélange de chaux et de pouzzolane, la couche supérieure est faite d'un mélange de chaux et de marbre pulvérisé, d'une extrême solidité et offrant une belle surface glacée. Lorsque l'enduit ne comporte qu'une seule couche elle est faite d'un mélange de chaux et de pouzzolane dont la surface est blanchie au moyen d'un lait de chaux. Les meilleurs enduits des catacombes sont aujourd'hui ceux de la crypte du couronnement d'épines au cimetière de Prétextat, du cubicule sous le grand lucernaire et du cubicule d'Ampliatus au cimetière de Domitille; de l'hypogée des Acilii et d'une partie de la galerie des Flavii, de la *Cappella greca* et de la crypte de Saint-Janvier; les enduits de la plus mauvaise qualité se trouvent au *Coemeterium maius* et à la catacombe de Saint-Hermès. La qualité de l'enduit diffère encore suivant qu'il est destiné à recevoir des peintures ou bien à servir simplement de revêtement à la paroi du tuf. Dans le premier cas, le stuc est d'une pâte plus fine et on peut croire que la différence de préparation et de prix devait être assez considérable puisque, dans un même cubicule, les parties non destinées à la décoration sont toujours enduites du stuc de moindre qualité; c'est le cas dans la crypte de Miltiade du cimetière de Callixte, où cette distinction a été observée pour des surfaces assez exiguës, par exemple, une niche et deux *arcosolia* revêtus d'un enduit moins soigné que le soffite qui est peint [1]. Cette circonstance, dont la raison économique avait échappé à J.-B. De Rossi, l'a induit à présenter des explications historiques inexactes. Il a

1. Les cubicules creusés avant la moitié du IIIe siècle étaient entièrement couverts d'enduit sur la voûte et sur les parois, alors même qu'on n'aurait pas eu de peintures à faire partout. A partir du milieu du IIIe siècle, et principalement depuis la paix de l'Eglise, on se borna, dans un grand nombre de cubicules, à couvrir d'enduit et à peindre la paroi de face, dans laquelle s'ouvrait le principal *arcosolium* (ou bien, mais ceci est plus rare, l'*arcosolium* seulement), la paroi extérieure de l'entrée et la voûte, laissant le reste à l'état brut. On peut citer comme exemple le cubicule *delle pecorelle*, au cimetière de Callixte, les cubicules de Veneranda, de Diogène et des *apostoli piccoli*, au cimetière de Domitille; de la « crèche » et de l'« étoile », au cimetière de Saint-Sébastien; des deux orantes et des saints, au cimetière *ad duas lauros*; de sainte Emérentienne et de la Madone, au *Coemeterium Majus*; du « cocher », au cimetière de la *vigna Massima*; et le *cubiculum clarum*, du cimetière de Priscille. Cf. J. Wilpert, *op. cit.*, pl. 154, n. 2, 155; n. 2, 158; n. 1, 163; n. 2, 164; n. 1, 207, 208, 209, 180, 213.

pensé que la crypte avait d'abord servi de lieu de réunion liturgique sous le pape Fabien et que la niche et les *arcosolia* étaient des additions datant du pontificat de Miltiade [1]. En réalité, la crypte entière, telle qu'elle existe, est primitive et date des premiers temps qui suivirent la paix de l'Église. Une crypte plus célèbre, celle des *cinque Santi*, creusée peu après l'an 300, au cimetière de Callixte, offre également deux modes de revêtement. Celui de la paroi du fond sur lequel est tracée la fresque des *cinque Santi* est à deux couches, celui de la voûte et des parois latérales non peintes n'a qu'une seule couche. A partir de la fin du IIIe siècle le stuc à une seule couche s'emploie de plus en plus. Le *cubiculum duplex* du diacre Sévère, qui n'a pas de peintures, est enduit d'un stuc qui ne diffère pas de celui qui sera employé à la dernière période des excavations qu'il soit peint ou non. Ce stuc à une couche est employé dans la chambre de l'*Ostrianum* qui mène à l'arénaire et qui, d'après une inscription trouvée en ce lieu, est antérieure à l'année 291.

La pose de l'enduit constituait une opération préliminaire réservée à un corps de métier analogue à nos plâtriers (*tectores*, κονιάται) ; leur besogne achevée, le peintre (*pictor*, ζωγράφος) abordait la sienne. Il traçait d'abord sur le stuc frais les lignes géométriques de son dessin à l'aide d'une pointe dont on peut suivre aujourd'hui encore le léger sillon. Les corrections pouvaient se faire sans grand inconvénient grâce à l'éclairage défectueux des cubicules et cette circonstance n'a pu avoir que des conséquences fâcheuses en excusant bien des nonchalances et des négligences d'artistes peu consciencieux [2].

D'autres artistes plus soigneux veillaient à effacer la légère trace de la pointe et à lisser de nouveau le champ. On en trouve un exemple à la *Cappella greca*, où le peintre, mécontent de l'esquisse d'une figure symbolique de l'été tracée sur la frise et qu'il jugeait de proportions trop grandes, passa son pouce sur tout le contour afin de laisser la surface et recommencer un modèle plus réduit [3]. Dès que l'on arrive aux ouvrages du IVe siècle, on ne trouve plus rien de semblable. Le tracé géométrique des voûtes est fait au pinceau

1. J. Wilpert, *Beiträge zur christlichen Archäologie*, dans *Römische Quartalschrift*, 1901, p. 65 sq.

2. Par exemple la voûte du cubicule III du cimetière de Priscille (2e moitié du IVe siècle). J. Wilpert, *Le pitture*, pl. 42.

3. J. Wilpert, *Le pitture*, pl. 8, n. 2.

et sans tire-lignes ni compas. De là des inégalités choquantes entre les panneaux, des circonférences tordues, un art qui trop souvent ressemble à des crayonnages enfantins [1]. L'exécution a parfois racheté la négligence de l'esquisse et parfois aussi fait disparaître presque complètement le trait en le recouvrant de couleur.

A partir du IIIe siècle, un procédé nouveau se répand ; au lieu de dessiner à la pointe sur le stuc humide, on dessine la figure avec un trait courant de pinceau imbibé de couleur claire, plus claire que celle de la figure à exécuter. Les corrections devenaient faciles au moyen de teintes différentes, mais il fallait presque renoncer à enlever ces essais si aucun d'eux n'était satisfaisant, car le stuc fixait la couleur de l'esquisse comme il eût fait de celle du tableau, qu'elle fût l'ocre clair ou le vert de mer. Les artistes se trouvèrent obligés, de la sorte, à acquérir une plus grande habileté, afin d'éviter les repentirs qui détérioreraient le champ de la fresque ; il est vrai de dire que, dans les derniers ouvrages, on supprime la difficulté en exécutant l'esquisse telle qu'elle est, fautive ou non, sans corrections. Sur une fresque du IVe siècle, nous voyons un serviteur portant une large corbeille ; l'esquisse avait porté le vêtement beaucoup trop à droite on n'a pas laissé de remplir l'espace marqué sauf à en faire un véritable hors-d'œuvre [2].

Un croquis du IVe siècle, tracé à la couleur blanche, sur un fond noir [3], est demeuré inachevé, sans doute à cause de la difficulté de dominer l'obscurité du champ. On ne rencontre nulle part la « mise au carré » dont les artistes égyptiens se sont aidés pour tracer leurs esquisses, aussi est-il arrivé à certains artistes de se trouver, l'esquisse terminée, devant un travail manqué. Celui qui dessina l'Adoration des mages de la catacombe de Domitille [4] s'aperçut que la composition ne remplissait pas le cadre qui lui avait été assigné ; pour y porter remède, il donna un écart plus grand entre les figures des mages.

D'autres décorateurs se sont montrés plus prévoyants. Ceux auxquels nous devons le Jugement de Daniel, au cimetière de Callixte [5], et deux voûtes du cimetière des Saints-Pierre-et-Marcellin [6] avaient

1. Wilpert, *Le pitture*, pl. 49, 106, 168 et 213.
2. *Id.*, pl. 95, n. 1.
3. *Id.*, pl. 154, n. 1.
4. *Id.*, pl. 116, n. 1.
5. *Id.*, pl. 86.
6. *Id.*, pl. 61, 63, n. 1. Au cimetière de Prétextat, le Christ enseignant, *op. cit.*, pl. 49.

eu la précaution de calculer auparavant la hauteur des figures et la dimension des compartiments ; les égratignures faites sur la muraille pour ce calcul se voient encore aujourd'hui.

La présence de la chaux humide dans l'enduit imposait l'emploi exclusif des couleurs minérales délayées dans l'eau. Les couleurs les plus généralement employées étaient le rouge, le brun, le jaune, le blanc, le vert, on ne voit que rarement l'azur, le minium, le cinabre et le noir et dans plusieurs cas on constate des mélanges. Les fonds sont ordinairement la teinte naturelle de l'enduit, cependant il arrive dans quelques cubicules qu'on les a recouverts d'une teinte uniforme [1].

Les chairs sont exécutées au moyen du brun clair étendu jusqu'au jaune rosé ; le blanc et le rouge clair, plus rarement que le blanc, servent à marquer les lumières, le brun ou le rouge servent pour les ombres. Aux catacombes, comme à Pompéi, ce sont les tons amortis qui dominent, les couleurs éclatantes qui donneraient des coups de lumière trop crue et des plaques d'ombre trop opaque sont repoussées ; la tonalité générale est douce, harmonieuse, un peu voilée. Quelquefois, cependant, on rencontre un *arcosolium* et même un cubicule entier revêtu d'un enduit rouge vif ou jaune clair et la décoration est assortie à ce fond [2].

On retrouve à peine, dans les catacombes, un procédé d'art qui a joui d'une extrême faveur et atteint à une rare perfection dans la décoration des édifices pendant les premiers siècles de l'empire ; nous voulons parler des reliefs en stuc recouverts de peinture. Le travail le plus notable, dans ce genre, que contiennent les catacombes est un groupe du Bon Pasteur parmi les arbres. Le pasteur, les brebis

1. A Pompéi, on emploie le blanc crayeux, l'ocre jaune, l'ocre rouge, cinabre, indigo, bleu égyptien (= *ceruleum*), jaune brûlé, terre violacée, rose tirant au garance, terre d'ombre, vert clair, teinte neutre, chair, violet, noir. Un même sujet reparaît plusieurs fois mais toujours avec des variantes. L'esquisse est tracée au style et au moyen de lignes rouges ; parfois un trait en creux ou une ligne ponctuée marque la limite que la peinture ne doit pas dépasser. Parmi les peintures de l'époque des premiers empereurs, l'influence grecque est plus manifeste qu'elle ne le sera dans la suite ; le stuc blanc fait le fond du tableau, les ciels ne sont pas indiqués, les bleus, les jaunes, les violacés dominent. Cette prédominance de l'art grec en Italie au Ier siècle est reconnue par P. Girard et la célèbre mosaïque de Palestrina la constate, cf. *Gazette archéologique*, 1879, p. 80.

2. J. Wilpert, *op. cit.*, pl. 15 sq., 137, 179, 182, 190, 248. Ces peintures se répartissent sur les Ier, IIe et IVe siècles entre les catacombes de Domitille, Priscille, Callixte et Hermès.

et les maîtresses branches sont en relief peint [1]; quant aux feuilles et aux détails secondaires ils sont simplement peints ou tracés sur l'enduit. Cet emploi des stucs nous amène à parler d'un genre de décoration dont le cubicule d'Ampliatus nous offre un exemple intéressant et précieux.

Le goût très vif des collections d'art qui se développa à Rome pendant les derniers siècles de la République et au début de l'Empire conduisit les particuliers, à l'imitation des princes étrangers, à faire construire des galeries destinées à recevoir tableaux et statues. Ceux à qui leur fortune ne permettait pas ces constructions dispendieuses, ces salles immenses soutenues par des pilastres et des colonnes de marbre s'en tiraient à meilleur compte : ils faisaient peindre à fresque sur leurs murailles de faux pilastres encadrant de faux tableaux. Ampliatus est tombé dans ce travers, et les deux chambres de son cubicule donnent une idée très exacte de la décoration d'une maison privée. Dans une architecture fantastique composée de colonnettes, de corniches, de soubassements peints en trompe-l'œil, sont ménagés des panneaux que remplissent des scènes de « genre » [2]. Un amour gardant un troupeau, un bouc et des bre-

1. J. Wilpert, *op. cit.*, pl. 21, 22, 23.

2. *Id.*, pl. 30, n. 1; 31, n. 1; voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 444, 445. M. P. Gusman a fait remarquer très justement que les premières fouilles de Pompéi coïncident avec les débuts du style Louis XV qui en a subi profondément l'influence. A Pompéi on peut se rendre un compte très exact des divers styles qui furent en faveur. Le plus ancien de tous imitait les marbres coloriés posés à plat; le deuxième style imite de plus près les reliefs, ce style fut plus employé à Rome qu'à Pompéi, il renonce aux détails architectoniques ne conservant que la corniche en relief quoique d'une moindre saillie. Des colonnes peintes encadrent les tableaux et semblent porter l'architrave. Sous les premiers empereurs apparaît le troisième style caractérisé par des ornements délicats, minutieux, dans lequel les colonnes blanches ont des ombres vertes. On tend à donner une impression d'extrême légèreté, les colonnes se dédoublent et ne sont plus que des baguettes, parfois elles se transforment en candélabres d'une fantaisie sans bornes. Les cymaises sont coloriées de brun violacé ou de bandes vert clair. La décoration du troisième type est influencée par la décoration égyptienne qui lui a transmis ses sphynx, ses lotus, etc. Mais les architectures n'ont rien de la solidité massive du style égyptien. Ce ne sont ici que silhouettes d'une sveltesse presque choquante se détachant sur un fond clair et donnant l'impression d'un péristyle vu au travers d'une fenêtre. Ce style obtient sa grande vogue de l'an 63 à l'an 70. Après le désastre de 63 on répare les peintures gâtées, les rectangles sont bordés d'arabesques. L'ensemble est décoratif, mais pompeux, théâtral, d'un goût douteux, grâce à l'encombrement des baldaquins et des rideaux. Le style égyptien est

bis, des vaches, des bœufs, bref des *bergeries* s'inspirant du même goût que celles qui orneront les boudoirs du XVIII[e] siècle. Nulle trace de christianisme dans le choix des sujets ni dans les accessoires et les ornements ; ce qui, à l'intérêt qui s'attache à cette chambre funéraire, ajoute celui d'un spécimen complet et unique de la décoration d'un appartement dans une maison chrétienne. D'après cette remarque, nous sommes fondés à croire que les fidèles ne se contentaient pas de faire orner les murailles de leur dernière demeure mais qu'ils prenaient un pareil soin pour les maisons qu'ils habitaient [1].

Si fervents qu'ils pussent être, les chrétiens vivaient dans la société païenne et en subissaient l'influence ; ce dont plusieurs ne se défendaient guère [2]. Il est intéressant d'en trouver une preuve nouvelle dans un sujet aussi étranger en apparence que la décoration des maisons privées. C'est que, en effet, la fresque était devenue un moyen économique à l'usage des petites gens pour imiter l'exemple des riches, et tous les chrétiens ne savaient pas se défendre de cette ambition de la richesse apparente. Le spectacle irritant des jouissances et des splendeurs qui remplissaient le palais des grands personnages poussait à reproduire autour de soi quelque chose de ce luxe. La fresque s'y prêtait heureusement et économiquement. Comme elle demande une exécution rapide et qu'on y souffre des imperfections de détail, les artistes purent travailler vite et couvrir de larges surfaces pour des prix très modérés. Les salles qu'ils décoraient ne s'éclairaient ordinairement que par la porte, et des voiles tendus dans l'*atrium*, d'une colonne à l'autre, tamisaient la lumière trop vive. C'est dans cette demi-obscurité que se développaient les

désormais limité à la décoration d'un seul appartement, suivant le précepte de Vitruve ; on trouve aussi des réminiscences du style persan ou indien. Au dire de Strabon, beaucoup de maisons construites sur les bords du golfe de Naples rappelaient les maisons royales perses. Strabon dit aussi que les Alexandrins reçoivent beaucoup d'étrangers qui se répandent ensuite dans le monde entier. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 1105 sq.

1. On en trouve, au IV[e] siècle, une nouvelle preuve dans la décoration de la maison des saints Jean et Paul, au Cœlius. Cf. P. Allard, *La maison des martyrs*, dans *Études d'histoire et d'archéologie*, in-12, Paris, 1899, p. 183 ; A. Dufourcq, *Etude sur les Gesta martyrum romains*, in-8°, Paris, 1900, pl. VI. A Pompéi, on décore l'*oecus*, l'*exedra*, le *tablinum*, le péristyle et l'*atrium*.

2. E. Le Blant, *Les chrétiens dans la société païenne aux premiers âges de l'Église*, dans *Les persécuteurs et les martyrs*, in-8°, Paris, 1893, p. 21-30. L. Duchesne, dans la *Bibliothèque de l'École des Hautes études*, 73[e] fascicule, p. 159.

fresques dans lesquelles on n'apercevait pas ces imperfections de détail dont nous avons parlé. Les conditions étaient, on le voit, peu différentes dans les maisons de ce qu'elles étaient dans les catacombes, pour le plus grand détriment de l'art qui se tournait à n'être plus qu'une industrie. Nous disions plus haut que les catacombes offraient, dans leur système décoratif, des points de contact avec les caveaux funéraires égyptiens ; or, nous trouvons de ceci une confirmation dans une remarque de Pétrone, qui attribue à l'audace des Egyptiens l'invention de la fresque, cette imitation en raccourci du grand art [1]. En multipliant la fresque dans leurs demeures et dans les catacombes les fidèles de Rome prirent ainsi leur grande part de responsabilité dans la décadence de l'art. C'est encore Pétrone qui fait cette remarque : l'usage de la fresque a perdu la peinture. On le comprend sans peine. Les gens de petite fortune l'avaient adoptée pour imiter d'une certaine manière l'exemple que leur donnaient les gens riches ; à leur tour, les riches l'empruntèrent à la petite société lorsqu'ils s'aperçurent que les peintres de fresques atteignaient à une certaine habileté dans la reproduction des œuvres d'art célèbres. On leur en demanda des copies qui se multiplièrent, et la peinture originale, négligée d'autant, commença à dépérir.

III. Rôle du clergé romain.

La décoration des catacombes paraît avoir été, en partie du moins, placée sous la surveillance de l'Église romaine. Les *Philosophumena* nous apprennent que le pape Zéphirin chargea le futur pape Callixte de la surveillance du cimetière. De ce fait particulier [2] on ne saurait, toutefois, conclure à une règle générale. A quelle date et dans quelle mesure le clergé romain exerça-t-il une sorte de police administrative sur les cimetières ? Nous l'ignorons absolument. Une épitaphe que la paléographie permet de reporter au IIe siècle nous

1. Pétrone, *Satyricon*, 2 : *Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiariam invenit.*

2. *Philosophumena*, l. IX, c. XI. J.-B. De Rossi se fonda sur ce texte pour conjecturer que les fresques des deux plus anciennes *capelle dei Sacramenti* (A, 2, et A, 3) avaient été exécutées par l'ordre ou du moins sous la direction de Callixte. *Bullett. di arch. crist.*, 1863, p. 83 sq. En réalité les fresques en question sont plus anciennes. Cf. J. Wilpert, *Die Malereien der Sakraments-Kapellen in der Katakombe des hl. Callistus*, in-8°, Freiburg, 1897, p. 3 sq.

montre deux prêtres préposés à la surveillance du cimetière de Domitille [1]. D'autre part, pendant la deuxième moitié du IIIe siècle [2], on est fondé à croire que ce régime n'est pas appliqué à tous les cimetières. Le peu d'étendue du cimetière de Sainte-Agnès, en particulier, donne lieu de penser qu'il n'a jamais fait partie des vingt-cinq cimetières auxquels étaient attachés des titres presbytéraux; en outre, le manque de locaux destinés aux assemblées nombreuses confirme l'hypothèse du maintien de son caractère privé. Ce cimetière ne sera jamais tombé dans le domaine administratif de l'Église de Rome, ce qui lui a permis de garder le nom de son fondateur, de se développer et d'être décoré sans tenir compte du clergé romain [3].

1. Dom Cabrol et dom Leclercq, *Monumenta Ecclesiae liturgica*, in-fol., Parisiis, 1902, t. I, n. 2905. A une époque postérieure le fait n'est plus douteux. Cf. De Rossi, *Inscript. christ.*, in-fol., Romae, 1861, t. I, n. 975; *Bullett.*, 1864, p. 64; 1866, p. 19.

2. Pour la date possible du martyre de sainte Agnès, cf. P. Allard, voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, col. 913.

3. Garrucci, *Storia*, t. I, p. 5-6, a imaginé l'existence d'un canon artistique dressé par les clercs et imposé par eux aux artistes; tous les faits contredisent cette opinion, au moins pendant les deux premiers siècles et, même après, il faut toujours faire très large la part d'indépendance des artistes et des artisans, cf. E. Müntz, *Études sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétiennes*, in-8°, Paris, 1881, p. 4. Quant au mysticisme proprement dit, il est très postérieur au symbolisme, nous n'avons pas à nous en occuper. Éméric David, *Histoire de la peinture*, Paris, 1843, p. 73, avait imaginé, sur la foi d'un texte du VIIIe siècle, ce canon artistique (*Conc. Nicaenum II*, anno 787, dans Labbe, *Concil.*, t. IV, col. 360), mais Edm. Le Blant en fait définitivement justice en relevant les graves divergences qui existent entre le texte des Livres saints et leur interprétation : le poisson sous le cucurbite à la place de Jonas, Garrucci, *Storia*, t. I, p. 37, pl. 174; saint Pierre frappant le rocher à la place de Moïse, De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1868, p. 3; C. A. Kneller, *Moses und Petrus*, dans *Stimmen aus Maria-Laach*, 1900, p. 237-256; l'agneau à la place du Christ, Bosio, *Roma sotterr.*, p. 45; le chrisme à la place de l'étoile des mages, *Bull. di arch. crist.*, 1863, p. 76; 1866, p. 66; E. Le Blant, *Inscript. chrét. de la Gaule*, n. 388; une brebis entre deux loups à la place de Suzanne et les vieillards, Perret, *Les catac. de Rome*, t. I, pl. LXXVIII; parfois il y a plus que divergence, il y a désaccord : présence d'un assesseur à côté de Ponce Pilate, voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, fig. 1021; nombre variable des urnes à Cana, E. Le Blant, *Études sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*, pl. V, VI, VII; David et Goliath de même taille, Biblioth. nationale, Peiresc, fonds latin *n. 6012*, fol. 99; D. Marlot, *Hist. de Reims*, t. I, p. 602; Eve portant un bracelet et un collier avec médaillon, Garrucci, *Vetri*, pl. II, n. 1, 2; Lazare dans un tombeau à fronton au lieu d'une cave (*spelunca*) fermée d'une pierre, *passim*.

On s'expliquerait difficilement que d'assez bonne heure et généralement le clergé n'ait pas veillé à l'ornementation des cimetières qui étaient les véritables édifices du culte. L'adoption et le maintien pendant plusieurs siècles de types symboliques inviteraient déjà à rechercher une direction unique et suprême si un autre fait assez significatif ne nous conduisait à la même conclusion. On sait que l'origine des principaux cimetières, celui de Domitille en particulier, fut un hypogée appartenant à un fidèle qui consentit à en ouvrir l'accès à ses coreligionnaires [1]. Tandis que l'hypogée et ses premières galeries n'étaient pas sortis des mains de son propriétaire, celui-ci demeurait libre d'en régler la décoration. Précisément dans la catacombe de Domitille, les plus anciennes fresques, certainement antérieures à l'épitaphe que nous rappelions plus haut [2], sont exécutées d'après un programme très différent de celui qui commencera à prévaloir dès la première moitié du IIe siècle. Nous pouvons suivre ici l'histoire des premiers tâtonnements qui aboutiront à un système que nous décrivons ailleurs. Les quatre plus anciennes voûtes peintes ne nous offrent aucun symbole chrétien [3]. La voûte du corridor qui donnait accès à la galerie est couverte des rameaux d'une vigne dans laquelle de petits amours font la vendange [4], les plafonds de trois chambres nous présentent une décoration composée exclusivement d'amours. Ce gracieux motif se retrouvera longtemps dans les fresques des catacombes ; ce qui ne se retrouvera plus, c'est un amour occupant le médaillon central [5]. On admettra ces légères figures désormais comme accessoires, mais, dès le début du IIe siècle, le Bon Pasteur a pris définitivement possession du médaillon central de la voûte [6] et il ne partagera plus cette place d'honneur qu'avec des sujets bibliques ou symboliques [7]. Les autres peintures du Ier siècle ne sont pas toutes aussi indépendantes des types qui

1. D. Cabrol et D. Leclercq, *op. cit.*, t. I, n. 2860, 4230.

2. *Id.*, t. I, n. 2905.

3. J. Wilpert, *Le pitture*, pl. 1-4.

4. Il est possible qu'il faille rattacher à ce type la voûte du cubicule d'Ampliatus, repeinte au IVe siècle, probablement d'après la décoration primitive.

5. J. Wilpert, *op. cit.*, pl. 2-4, tous trois à la deuxième moitié du Ier siècle. A Pompéi, maison d'Elpidius Sabinus, un amour dans un médaillon, au centre d'un panneau. Cf. A. Mau, *Geschichte des decorativen Wandmalerei*, in-fol., Berlin, 1882, pl. XV, XVI.

6. *Id.*, pl. 9, 17, 35², 38, 42, 51, 67, 72, 73, etc.

7. *Id.*, pl. 55 : Daniel ; pl. 37 : Orphée ; pl. 55, même sujet (détruit) ; pl. 56 : Noé ; pl. 75 : le Christ juge.

reparaîtront plus tard à satiété. Un repas funèbre de deux convives servis par un homme ne reparaîtra plus [1], tandis que le personnage debout entre deux lions [2] servira de prototype à la représentation de Daniel. On rencontre encore trois paysages [3] et puis un hippocampe identique à ceux des peintures pompéiennes et qui deviendra le monstre marin auquel on jette le prophète Jonas [4]; mais à la fin du Ier siècle, il est encore sans emploi et ne sert que de décor fantastique. Un troisième sujet destiné à rencontrer peu de vogue parmi les fidèles fait dès lors son apparition, c'est l'agneau bondissant auprès d'un vase de lait suspendu à la houlette [5]. Ainsi, pendant le Ier siècle, on ne constate rien de semblable à l'adoption de types décoratifs et symboliques ; il faut attendre le début du siècle suivant pour rencontrer les premières scènes bibliques [6]. C'est à la *Cappella greca* (cimetière de Priscille) que nous observons les premiers types de Moïse frappant le rocher et des trois enfants dans la fournaise [7]. Cependant, il y a dû y avoir alors des tâtonnements, des repentirs. On voit, à la *Cappella greca*, un personnage debout, drapé, le bras tendu que l'on ne retrouvera plus désormais et que l'on n'a pu interpréter [8]. De même la représentation de l'histoire de Suzanne ne sera plus traitée dans les peintures postérieures de la même manière qu'à la *Cappella greca*.

Le Ier siècle a donc été une période d'indépendance complète ; ajoutons que la tradition mit quelque temps à se perdre. Même après l'adoption des premiers types symboliques il y eut, parmi les fidèles, des esprits trop personnels pour s'accommoder aux exigences du clergé romain en matière de décoration. Un personnage contemporain des Antonins, nommé Ampliatus, fit orner les chambres de son cubicule à la manière d'un appartement, sans qu'on puisse relever aucun indice de la religion du propriétaire. Rinceaux

1. J. Wilpert, *Le pitture delle Catacombe romane*, Roma, 1903, 2 vol. in-fol., pl. 7, n. 4.

2. *Id.*, pl. 5, n. 1.

3. *Id.*, pl. 6, 7, 10.

4. *Id.*, pl. 11, n. 1. C. A. Mau, *Geschichte des decorativen Wandmalerei in Pompei*, in-fol., Berlin, 1882, pl. VII (villa de Diomèdes).

5 *Id.*, pl. VII, n. 2.

6. Le Bon Pasteur apparaît sur une voûte à la fin du Ier siècle, mais ce sujet ne paraît pas faire partie du cycle biblique proprement dit. Quant à Daniel, ce n'est qu'une conjecture assez probable, rien de plus.

7. *Id.*, pl. 13.

8. *Id.*, pl. 13.

de vigne, architecture en trompe-l'œil, tableaux représentant des scènes champêtres et c'est tout [1].

IV. Les artistes.

Nous avons pu entrevoir l'influence de l'Église de Rome, nous sommes moins avancés en ce qui regarde la corporation des artistes qui travaillèrent dans les catacombes. La profession d'artiste était médiocrement considérée, ceux qui s'y livraient étaient gens de peu, esclaves et affranchis. Les inscriptions mentionnant l'état de peintre visent des hommes de basse condition, trois fois nous rencontrons des *liberti* [2]. Rien ne nous fait connaître leur religion, d'où l'on peut induire qu'ils n'étaient pas chrétiens [3]; par contre,

1. Comparer cette décoration avec le péristyle de la maison du cithariste, à Pompéi. A. Mau, *op. cit.*, pl. XI.

2. *Corp. inscrip. lat.*, t. VI, n. 9786 : Q·ANTONIVS·SALVI·L(*ibertus*)·EVTYCHVS; n. 9788 : DECEMBER; n. 9789 : PHILARGVRVS; n. 9790 : M·PLAVTIVS·MENECRATES; n. 9792 : PAPIRIVS VITALIS; n. 9792 : TI. CLAVDIVS SOTER; n. 9794 : P·CORNELIVS·P·L(*ibertus*)·PHILOMVSVS. Une inscription découverte en 1898 sur la *Via Salaria vetus*, à peu de distance du mur de la ville, mentionne un C·SALLVSTIVS·CRISPI·L(*ibertus*)·AIAX PICTOR. A partir du règne d'Auguste la vogue se porte sur les tableaux grecs, mais les plus anciens renseignements que nous possédions sur la peinture romaine nous font voir un peintre appartenant à la *gens Fabia*, et décorant un temple sur le Quirinal, près de la porte Salutaris ; il dut à cet ouvrage le surnom de *pictor*. Pline, *Hist.*, l. XXXV, 4 (en 450 U. c.). Paccuvius, neveu du poète Ennius, peignit le temple d'Hercule du Forum Boarium (en 490 U. c.). Mais depuis cette époque la peinture cessa d'être cultivée par les hommes libres, *Postea non est spectata (pictura) honestis manibus*, Pline, XXXV, 4. Valère Maxime l. VIII, c. XIV, 6, est bien dans le ton, quand il écrit au sujet de ce Fabius que nous venons de nommer : *Nempe hoc ornamenti familiae consulatibus et sacerdotibus et triumphis celeberrimae deerat.* Virgile, *Aen.*, l. VII, vs. 847-853 : « D'autres, sans doute, sauront mieux assouplir et animer l'airain et d'un marbre insensible créer de vivantes figures. Toi, Romain, souviens-toi de commander au monde. » Au temps de Pline, un amateur, Turpilius, chevalier romain, peignait de la main gauche ; un ancien proconsul, Titidius Labeo, faisait des tableaux dont tout le monde riait; sous Auguste, Arellius donnait aux figures la ressemblance de ses maîtresses; enfin Aemilius Fabullus, peintre officiel de Néron, peignait en toge la « maison dorée ». Le fait le plus significatif est celui de ce petit-fils de Q. Pédius, muet de naissance, désigné par César pour cohéritier d'Auguste. Un conseil de famille sollicita l'agrément d'Auguste pour en faire un peintre.

3. Nous n'entendons pas dire que toute épitaphe chrétienne soit facilement reconnaissable; nous pensons qu'un grand nombre de *tituli* chrétiens ne portent

aucun indice ne nous autorise à attribuer aux décorateurs des catacombes une situation plus favorisée. Le seul chrétien exerçant la profession de peintre, que nous connaissions par son nom pendant cette première période de l'art, est un nommé Hermogène. Il était établi à Carthage où il se mêla de controverse et s'attira une réfutation de Tertullien, lequel nous donne la plus fâcheuse idée du talent de son contradicteur [1]. A Rome, aucun nom ne nous est parvenu et la décadence rapide qu'accusent les ouvrages des IIIe et IVe siècles s'explique en grande partie par la considération médiocre ou nulle qui s'attachait aux artistes réduits à n'être que des ouvriers décorateurs. Deux empereurs du IVe siècle prirent des mesures pour porter remède à ce mal. Constantin le Grand et Valentinien accordèrent aux peintres et aux sculpteurs des privilèges considérables. Afin de relever le niveau social de cette corporation ils essayèrent d'y attirer des hommes libres [2]. Mais, à l'époque où ces lois furent promulguées, la peinture catacombale semble n'être plus même susceptible d'une résurrection. Si on constate dans la plupart des ouvrages du IVe siècle un style plus pur que dans les ouvrages du IIIe siècle, ce retour vers le passé peut avoir été accidentel [3]. Les conditions nouvelles faites à l'Église permettaient à celle-ci de mettre aux peintures des maîtres contemporains un prix auquel elle ne pouvait songer auparavant. En outre, chose plus grave, la prise de Rome en 410 était proche et les conséquences de cet événement devaient être si profondes et si générales que les catacombes elles-mêmes en subissaient le contre-coup. A vrai dire, c'était le coup de grâce ; la décadence irrémédiable avait commencé dès la deuxième moitié du IVe siècle. Il n'est pas impossible que les lois impériales que nous avons rappelées y aient contribué. La situation privilégiée qu'elles accordaient aux peintres devait faire de cette

aucune indication permettant de les rattacher à l'épigraphie chrétienne, mais nous reviendrons ailleurs sur cette question avec le détail qu'elle comporte.

1. Tertullien, *Adv. Hermogenem*, c. I, *P. L.*, t. II, col. 221.

2. Lois de 337 et de 374. La deuxième s'occupe exclusivement des *picturae professores si modo ingenui sunt*. Remarquons que l'épigraphie du IVe siècle nous donne trois inscriptions chrétiennes dans lesquelles la profession de peintre est mentionnée. C'est le contre-coup de la réhabilitation de cet état par les lois que nous venons de rappeler. Cf. De Rossi, *Inscript. christ.*, t. I, p. 142, n. 318, *ad ann. 382* ; *Corp. inscr. lat.*, t. VI, n. 9787, 9791 ; J. Wilpert, *Le pitture*, p. 14.

3. Ou plutôt le retentissement de la grande efflorescence d'art à l'époque basilicale.

profession un métier avantageux qui, du délaissement, passerait à l'encombrement. En effet, à partir du IVe siècle, il devient très difficile de suivre l'œuvre d'un artiste dans les catacombes tant les productions y sont nombreuses, et le plus souvent banales et médiocres.

Ni les uns ni les autres, à aucune époque, n'ont jugé bon de signer leurs ouvrages, et les œuvres païennes de ce temps sont dans le même cas [1]. Cet anonymat est assez instructif. Il suffirait presque à lui seul à donner le niveau exact du mérite et de l'originalité des artistes. Ceux-ci ne sont que des hommes de peine à qui la notoriété est impossible. Leur condition sociale les réduit à ne produire que sur commande, ils n'inventent pas et travaillent de recette. La décoration pompéienne ne témoigne pas d'une personnalité plus marquée chez les décorateurs qui y ont été employés. On aurait tort de penser que l'adoption de types, répétés jusqu'à la lassitude, est particulière à l'art catacombal. Ceux qui établirent le cycle décoratif chrétien ne firent que suivre sur ce point les habitudes de l'art de leur temps. Les grands recueils de Clarac et de Matz-Duhm montrent une véritable iconographie païenne dont les types ne sont pas arrêtés d'une façon moins rigide que ceux de l'iconographie catacombale. Dès lors, aucun ou presque aucun moyen de s'affranchir des attitudes convenues, aucun intérêt pour l'artiste à produire des ouvrages inexplicables et invendables, et très vite on entrevoit les conséquences : une routine stupéfiante, une indifférence absolue, une ignorance grandissante [2].

A ce point de vue, la peinture catacombale — et la peinture profane, puisque, en l'espèce, c'est tout un — nous révèlent une particulière disposition de l'esprit romain, disposition qui domine la conception artistique de l'Église de Rome. Ayant vu le parti à tirer de la peinture elle en a fait un auxiliaire sans se préoccuper si elle en faussait le sens et la détournait de sa véritable destination. On ne s'aperçoit nulle part que le clergé romain ait cherché dans la peinture autre chose que des tableaux destinés à instruire et à moraliser. Les œuvres ne démontrent nulle part l'importance de la peinture proprement dite considérée comme un art. L'art de peindre

1. La seule exception est un graffite découvert dans une maison voisine de la Farnésine, on lit : ΣΕΛΕΥΚΟΣ ΕΠΟΙΕΙ.

2. L'art byzantin médiéval marque le dernier stade de cette évolution vers l'état comateux. Aucun livre n'est plus démonstratif que le *Guide de la peinture*, publié par Didron, in-8°, Paris, 1845, d'après un ms. de l'Athos.

ne paraît pas répondre à un besoin sensuel des Romains, à un sentiment vraiment intime de la beauté ou de l'expression plastique. Un tableau est un objet de luxe et de distraction pour les riches, un moyen d'instruction et de moralisation pour le peuple. Toute l'histoire de la peinture romaine tient dans cette formule. Après la prise de Syracuse par Marcellus (212) et la prise de Corinthe par Mummius, les tableaux deviennent butin de guerre et la haute société romaine apprend l'existence d'une peinture grecque dont les produits s'achètent à prix d'or et vont s'enfermer jalousement dans les palais et les villas. Voilà pour les riches. Après la prise de Carthage, L. Hortilius Mancinus, étant entré le premier dans la ville, fait peindre ce que nous appellerions aujourd'hui un « panorama » de la place, ainsi que des diverses attaques qu'elle eut à soutenir; puis il expose cette peinture sur le Forum et lui-même, debout, en explique tous les détails à la foule assemblée. A partir de ce moment l'usage s'introduisit d'employer dans les triomphes des tableaux portatifs pour représenter les villes conquises et les actions d'éclat ; dans les jeux publics, pour décorer et expliquer les pompes sacrées. Voilà pour le peuple [1].

La première catégorie d'ouvrages tirait son mérite de sa perfection et de son exotisme, aussi n'était-elle pas cultivée à Rome ; la deuxième catégorie ne comportait, comme on vient de le voir, que des images

1. Salluste, *Catilina*, xi, dit que ce fut en Asie que les Romains découvrirent l'existence de la peinture. (*In Asia*) *primum insuevit exercitus populi romani amare, potare, signa, tabulas pictas, vasa caelata mirari.* Dès le temps de Cicéron, il y avait des connaisseurs, des antiquaires, des marchands de tableaux et de curiosités. Cf. Horace, *Satyr.*, II, vs. 3, 18 sq. Tibère et Caligula eurent le goût plus vif que délicat. Néron l'eût désordonné, il se faisait peindre sur une toile de 120 pieds de hauteur et se faisait accompagner dans tous ses déplacements par l'Amazone euknemos de Strongylion : il fit dorer l'Alexandre enfant, de Lysippe, qu'il fallut rendre ensuite à son premier état. D'ailleurs Néron lui-même savait peindre, graver, ciseler. Tacite, *Annal.*, XIII, 3 ; Suétone, *In Neron.*, 53. Hadrien fut curieux de peinture comme de tout le reste ; Marc Aurèle prit des leçons de peinture de Diognète ; Valentinien Ier et Constantin Porphyrogénète pratiquèrent également cet art. Le goût public se portait principalement vers les petits tableaux dans le genre de ceux de Pireicos et vers les spirituelles compositions de Socratès. Polygnote tenait en peinture la place que Naevius occupait en littérature. Cf. E. Bertrand, *Etudes sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité*, in-8°, Paris, 1893. Sur les rhypharographes E. Letronne, *Lettres d'un antiquaire à un artiste sur l'emploi de la peinture historique murale dans la décoration des temples et des autres édifices publics ou particuliers chez les Grecs et les Romains*, in-8°, Paris, 1835.

improvisées et faites sur commande, ce qui ne pouvait hausser leurs auteurs aux préoccupations de l'art. Le but à atteindre impose l'adoption des moyens à employer, à ce point que la peinture est avant tout un métier qui condamne l'artisan à ne pas sortir de l'ornière. Pour y parvenir il lui eût fallu des études longues et approfondies dont on ne relève nulle trace et une critique d'art impitoyable dont on ne rencontre qu'exceptionnellement la préoccupation et la pratique [1].

Et c'est ce qui explique la stagnation et la décadence rapide et irrémédiable de la peinture catacombale. Le peintre est un fournisseur n'ayant d'autre utilité que celle du métier qu'il exerce. Ainsi ces deux mots : originalité, force, sont sans application dans les ouvrages comme les deux puissances qu'ils représentent ont été sans emploi dans les individus. Plusieurs ne seront cependant pas assez maîtres d'eux-mêmes pour se contenir en toute occasion et la tendance réaliste sera le prétexte de se livrer à quelques audaces, ainsi que l'occasion de laisser entrevoir une véritable indépendance. Mais dans cette voie nouvelle il faut s'arrêter à peine entré ; la discipline est si rigoureuse que l'originalité ne trouve d'issue que dans le caprice et la force, ne se révèle que dans la maladresse. Puisque nous y sommes, pénétrons plus avant, jusqu'au centre. Ce qui, plus que tout, a manqué à ces peintres, c'est la conscience. On leur a communiqué des procédés, ils en ont fait usage, satisfaits du résultat qu'ils en tirent, dédaigneux ou insouciants de reprendre et de vérifier les formules toutes faites, de mesurer, de comparer, d'étudier; contents, en un mot, de pratiquer un art à la manière d'un métier, oublieux que la science n'est pas facultative et qu'elle est le seul chemin qui conduise à la simplicité, au naturel, à la vérité, à la vie.

John Ruskin a fait presque un mérite aux artistes de la Grèce d'avoir ignoré l'anatomie ; il serait plus exact de dire qu'ils ont ignoré la dissection, ce qui n'est pas la même chose. Les Grecs ont possédé, à s'en tenir aux seuls chants de l'*Iliade*, des connaissances anatomiques très précises, à tel point qu'on a pu y noter jusqu'à cent quarante-cinq observations de blessures ainsi qu'une « très

1. E. Bertrand, *Un critique d'art dans l'antiquité. Philostrate et son école*, in-8°, Paris, 1882. Outre les chapitres consacrés par ce livre très consciencieux à la critique d'art chez les païens on trouvera, p. 269 : *La critique et l'art chrétiens*, p. 279-284 ; *Les sujets chrétiens dans Choricius*, p. 362 sq. ; *Marcus Eugenicus, Le martyre de saint Démétrios.*

belle anatomie des régions »[1]. Il est incontestable que les artistes grecs sont parvenus de leur côté à rendre la forme humaine avec le degré de précision anatomique le plus parfait qu'un artiste moderne puisse espérer atteindre, fort de longues et patientes études. On en a conclu prématurément que les anciens s'étaient livrés à la dissection ; c'est là une pure conjecture que les faits contredisent absolument[2]. Ni les sacrifices d'animaux, ni l'ouverture du corps humain pour les opérations de l'embaumement n'ont permis de suppléer à une direction méthodique que nous savons n'avoir pas été donnée[3]. Celse et Tertullien nous apprennent que deux médecins d'Alexandrie, « Erasistrate et Hérophile, ont disséqué vivants des criminels condamnés à mort[4]. » Et Tertullien ne mentionne aucun autre médecin ou artiste depuis cette époque — 280 environ avant J.-C. — qui se soit occupé de dissection. Ce n'est qu'au IIe siècle de notre ère que Galien remet en honneur l'étude anatomique du corps humain et porte cette science à un degré de perfection si élevé qu'on a pu dire que sa mort avait ouvert la période de décadence. Pourtant Galien n'a peut-être jamais disséqué que des animaux[5]. Les singes étaient les sujets qu'il choisissait de préférence pour en examiner la structure. Nous pouvons prendre une idée des obstacles dressés devant l'artiste désireux de s'instruire en voyant ce médecin de Marc-Aurèle, parvenu à une célébrité sans égale de son temps, considérer comme une chose rare « d'avoir eu l'occasion d'examiner à loisir des os humains que le courant d'une rivière débordée avait jetés dans un lieu marécageux, après avoir démoli un tombeau nouvellement construit » et encore « les os d'un cadavre que les habitants du

1. Malgaigne, *Etude sur l'anatomie et la physique d'Homère*, dans le *Bulletin de l'Académie de médecine*, 1842. Cf. Blumenbach, *De veterum artificum anatomicae peritiae laude limitanda celebranda vero eorum in charactere gentilitio exprimendo accuratione*, dans *Göttingische gelehrte Anzeiger*, n. 125, 7 août 1823, t. II, p. 1241-1248.

2. Mathias Duval et E. Cuyer, *Histoire de l'anatomie plastique*, in-12, Paris, 1898, p. 2.

3. Chéreau, dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, in-8°, Paris, 1876, t. IV, p. 207. Aristote, *Hist. anim.*, l. I, c. XVI, dit en propres termes que « les parties de l'homme sont inconnues, ou du moins qu'on ne peut en juger que par la ressemblance qu'elles doivent avoir avec les organes des animaux ».

4. Tertullien, *De anima*, c. X, XXV, *P. L.*, t. II, col. 703, 734.

5. Laboulbène, *Les anatomistes anciens*, dans la *Revue scientifique*, 1886, série III, t. VI, p. 645.

lieu avaient privé de sépulture et qu'ils avaient exposé volontairement aux oiseaux qui le dévorèrent dans l'espace de deux jours »[1].

Un monument aussi curieux qu'ignoré conservé au musée du Vatican ne nous laisse plus aucun doute sur les connaissances anatomiques que pouvaient posséder médecins et artistes romains au début de notre ère. Le marbre dont nous parlons a été relevé vers le milieu du XVIIIe siècle lors des fouilles entreprises sur l'emplacement de la villa du médecin d'Auguste, Antonius Musa, entre la via Labicana et la via Prænestina[2]. Il représente le tronc humain avec les viscères thoraciques et abdominaux vus en place. Or « aucun monument de l'art plastique, aucun document historique, n'autorise à supposer que l'image, peinte ou sculptée, des organes internes de l'homme, ait jamais figuré symboliquement à côté du squelette. Dès lors, un pareil travail ne peut avoir été entrepris que dans l'une des deux intentions : ou de satisfaire une simple curiosité d'artiste, ou de produire un modèle qui pût servir à l'étude de l'anatomie. Mais on remarquera que, quelle qu'ait été l'intention, le résultat a dû être le même ; car, au temps, même le moins éloigné, où il est permis de placer la date de ce fragment, une splanchnologie en marbre, fût-elle issue de la fantaisie du ciseau, ne pouvait manquer d'être mise à profit pour l'étude. Mais une particularité importante de la pièce accuse manifestement une intention scientifique, en même temps qu'elle apporte un document curieux à la question des ressources anatomiques dont pouvaient disposer les médecins et les artistes de l'antiquité. Les viscères représentés, bien que placés dans un thorax et un abdomen humains, n'appartiennent pas à l'homme, mais au singe ; un détail — les trois lobes du poumon droit — permet presque de déterminer sur quelle espèce a été prise la figure. Ce n'est pas sur le chimpanzé, qui n'a bien que trois lobes à droite et deux à gauche, mais dont le cœur est oblique et couché en partie sur le diaphragme ; ce ne peut être que sur le magot, l'ouistiti commun ou le tamarin »[3].

Voilà donc les ressources dont les plus habiles et les plus cons-

1. Galien, *Administr. Anat.*, l. III, c. III. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 1941-1973.

2. J.-M. Charcot et A. Dechambre, *De quelques marbres antiques concernant les études anatomiques*, dans la *Gazette hebdomadaire de médecine et de chirurgie*, 1857, t. IV, p. 425, 457.

3. *Id.*, p. 515. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 518.

ciencieux artistes des catacombes ont disposé pour s'instruire de l'organisme du corps humain. On peut dire que, en ce qui concerne l'ostéologie et la motilité, ils ont à peu près tout ignoré, la pratique des dissections leur faisant défaut. Pour y suppléer, ils ont eu recours à divers procédés qui ne nous apparaissent que comme des expédients et néanmoins ce sont ces procédés qui avaient porté les Grecs à une perfection irréprochable. Cette perfection est le résultat d'un effort continu vers l'acquisition des connaissances indispensables à l'exécution d'ouvrages excellents. Une discipline d'étude dont on ne s'est plus départi a imposé l'analyse minutieuse des effets extérieurs du mouvement. C'est par l'observation du nu, par la décomposition physiologique des mouvements de l'athlète, par la mensuration des modelés et des saillies que la science du corps humain a été acquise. Il ne paraît pas que les artistes des catacombes aient fourni un effort notable dans cette direction, tout empirique, d'étude anatomique. Au moment où on les rencontre l'art antique a prodigué les modèles que l'on se borne surtout à copier. Nous avons eu l'occasion d'énumérer un certain nombre de types transportés sans altération ou avec des retouches insignifiantes de l'art classique dans l'art catacombal. La raison de cet asservissement ne se trouve pas exclusivement dans l'ignorance ou la maladresse des artistes chrétiens. Les anciens avaient non seulement imposé l'admiration, mais encore l'observation de certaines règles immuables sans lesquelles on ne concevait pas la production de l'œuvre d'art. Il en était résulté un *canon* anatomique ou « règle de proportions » dont on n'osait s'affranchir. Cette « règle de proportions » avait été appliquée à un grand nombre d'ouvrages antiques d'une manière si excellente que les artistes de l'époque chrétienne se gardèrent d'altérer les proportions et même de changer l'attitude des types ainsi consacrés. Cette regrettable timidité, qui prenait sa source dans l'ignorance et une juste défiance, fut un des facteurs qui hâtèrent la décadence. A partir du jour où la simple copie se substitue à l'étude originale, l'art fait place à la production commerciale. Autant « les répliques » exigent une étude personnelle et approfondie de l'ordonnance du sujet et de l'équilibre des masses, autant la vulgaire copie annule la personnalité artistique et cesse d'appartenir à l'histoire de l'art et de la pensée.

On n'est pas surpris outre mesure de ne rencontrer parmi les décorateurs des catacombes que des artistes généralement peu instruits de la technique de la peinture quand on fait cette remarque que ces

décorateurs appartenaient à la corporation des fossoyeurs [1]. On s'explique ainsi bien des maladresses et bien des ignorances. En l'état actuel de nos connaissances nous ne saurions pas entrer dans le détail et préciser la nature du travail qui incombait aux décorateurs. Pratiquaient-ils exclusivement la décoration, ou bien étaient-ils employés tour à tour aux excavations, à l'application de l'enduit et à sa décoration ? nous l'ignorons. Ce qui n'est pas douteux, c'est que les artistes doués de quelque habileté devaient être chefs d'ateliers. Un sarcophage du IIIe siècle nous montre le nommé Eutrope, sculpteur de sarcophage, dans son atelier avec un élève [2]. Les fresques catacombales laissent reconnaître plusieurs séries d'ouvrages dont chacune ne peut être produite que par la même main ou par un même atelier. Par exemple à la catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin : la fresque du cubicule VI, celle de la crypte de la Madone, celle du *cubiculum duplex* et celle de la chapelle du cycle christologique [3] ; à la catacombe de Saint-Callixte [4] : les fresques de la crypte d'Orphée et des deux chapelles des Sacrements A² et A³ ; à la catacombe de Domitille : les fresques de la crypte de Diogène et du cubicule contigu offrant une représentation du jugement [5], outre l'*arcosolium* de la crypte *delle pecorelle*, de la crypte des boulangers et d'autres décorations voisines [6] ; à l'*Ostrianum* : les fresques des cubicules I et III [7]. Dès la première moitié du IIe siècle nous constatons dans les catacombes de Priscille et de Prétextat la présence d'un même artiste ou du moins des élèves d'un

1. De Rossi, *Roma sotterranea*, t. III, p. 539. Une épitaphe du musée épigraphique de Latran (Pilier XI, n. 24) confirme ce détail puisqu'on y trouve rapprochés des pinceaux, un compas et un troisième objet qui semble un long clou ou une tarière.

2. R. Fabretti, *Inscript. antiquar., quae in paternis aedibus asservantur, explicatio*, in-fol., Romae, 1699, p. 587, n. CII ; De Rossi, *Roma sotterr.*, t. III, in-fol., Roma, 1877, p. 443. L'original est conservé à Urbino.

3. J. Wilpert, *Le pitture*, pl. 57, 60, 61, 65, n. 1 ; 64, n. 2-4. Cf. J. Wilpert, *Ein Cyclus christologischer Gemälde aus der Katakomben der heiligen Petrus und Marcellinus. Zum erstenmal herausgegeben und erläutert*, in-fol., 1892, pl. I-IV, n. 1.

4. J. Wilpert, *Le pitture*, pl. 37, 38, 39, 40, n. 3 ; 41, n. 1-3.

5. *Id.*, pl. 154, n. 2 ; 155, n. 2 ; 180, 181, n. 2.

6. *Id.*, pl. 117, n. 2 ; 193 sq.

7. *Id.*, pl. 168 sq. Vers le milieu du IIe siècle et la période qui suit immédiatement il n'est pas possible de faire la preuve qu'un artiste ou qu'un atelier ait travaillé dans différents cimetières.

même maître [1] et un *graffito* déchiffré sur le stuc d'un *arcosolium* a permis de lire le nom d'un maître mosaïste et de ses élèves chargés de la décoration de la Platonia *ad catacumbas* [2].

MVSICVS CVM SVIS LABVRANTIBVS VRSVS
FORTVNIO MAXIMVS EVSE(*bius*)...........

L'esthétique des types de l'art catacombal est un nouveau sujet d'observations dont quelques-unes doivent éclairer celles que nous avons faites jusqu'ici sur les idées esthétiques de l'Église romaine.

V. Les types.

Les inépuisables peintures campaniennes nous fournissent une indication précieuse pour l'histoire des artistes chrétiens. Nous avons vu ceux-ci subir, dans une certaine mesure, l'influence des types de la statuaire jusque dans les ouvrages qui ne devraient relever que de la peinture; néanmoins, principalement dans la copie d'Aristée Criophore, ils introduisent des modifications heureuses parce qu'elles sont conformes aux exigences de l'art du peintre. Un fait semblable se rencontre à Pompéi. Une peinture découverte en 1760 représente les *Trois Grâces*. Or Raphaël a laissé une composition identique trait pour trait, mêmes attitudes, mêmes formes, mêmes expressions [3]. La rencontre s'explique par ce fait qu'au temps de Raphaël on voyait dans une église de Sienne le fameux groupe antique des *Trois Grâces*; c'est ce groupe que le peintre de Léon X a dû connaître puisque la peinture de Pompéi, le groupe de Sienne et le tableau de Raphaël sont identiques. On peut donc croire que la peinture est une imitation, faite par un peintre campanien, du groupe de marbre qui devait plus tard être imité par

1. Wilpert, *Le pitture*, pl. 18 sq., 21 sq.
2. A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, in-8°, Milano, 1901, t. I, p. 25.
3. Aujourd'hui au musée d'Aumale, à Chantilly. Les peintres de Pompéi copiaient les statues et ne s'interdisaient pas de les modifier. Le bronze d'*Hercule à la biche* a inspiré manifestement la peinture d'*Hercule enfant étouffant les serpents*, celle de *Penthée tué par les Bacchantes*, et la peinture monochrome d'Herculanum : *Un Centaure, Eurysthée, Hippodamie et Thésée*. Les jambes du petit Hercule de Panthée et de Thésée ont la même pose que celle du bronze, le haut du corps est seul changé, mais le plagiat est manifeste.

Raphaël [1]. Comme composition, ces trois œuvres ne se distinguent entre elles que par des dissemblances à peine appréciables ; mais, chose pour le moins singulière, le tableau de Raphaël se rapproche certainement plus de la peinture antique, que Raphaël n'avait jamais vue, que du marbre de Sienne, dont il s'inspirait. C'est que le génie du peintre est différent du génie du sculpteur. Raphaël, en faisant un tableau d'après une statue, a appliqué les mêmes procédés que le peintre campanien peignant une fresque d'après cette statue avait employés quinze siècles auparavant. Cette simple observation laisse entrevoir quelque chose de l'importance que doivent prendre pour l'histoire de l'art grec plusieurs types représentés dans les catacombes et qui y prennent d'ailleurs une signification nouvelle.

Après la ruine de l'art classique le fil semble se rompre, on le croit perdu, il s'est simplement enfoncé sous terre. Cette admirable Antiquité paraîtra un jour morte tout entière. Le christianisme, qui lui succède, en repousse à peu près toutes les idées. La source de beauté est donc tarie... Soudain on la voit jaillir de nouveau. On dirait que, durant ce long deuil de la beauté antique qu'on appelle le moyen-âge, elle a coulé obscurément dans le sol pour reparaître clarifiée et plus puissante à l'issue. La Renaissance explique l'antiquité profane et l'art catacombal ; elle est l'héritière directe de toutes deux. Elle procède directement de l'art antique et de la fresque chrétienne et retrouve chez les primitifs, *trecentisti* et *quattrocentisti*, de Giotto à Masaccio, le concept de « l'art chrétien ».

Les conditions dans lesquelles se développa le christianisme ne lui permettaient pas de demeurer étranger à l'art dont le monde hellénique était pénétré. La vie antique était revêtue de beauté ; alors le sens de la grâce et du décor était partout. Ce qui montre d'une façon curieuse la différence de qualité entre la sève du christianisme primitif et la sève de la Réforme, c'est le traitement qui fut fait à l'art au Ier siècle, et au XVIe siècle [2]. Au Ier siècle, les quelques esprits supérieurs

1. Ce cas n'est pas exceptionnel. Le musée Bourbon à Naples possède une *Dircé attachée aux cornes d'un taureau*, peinture de Pompéi imitée du groupe de marbre connu sous le nom de ***Taureau Farnèse.***

2. F. Lichtenberger, *Encyclopédie des sciences religieuses*, in-8°, Paris, 1877, t. I, p. 618 sq., compare la peinture catacombale et l'art protestant qui « partout où il triomphe de l'hostilité puritaine et des répugnances calvinistes, ne fait que reproduire, avec des modifications plus ou moins heureuses, les divers types qui l'ont précédé. Il n'y a point encore, il n'y aura vraisemblablement jamais, d'architecture, de sculpture et de peinture essentiellement protestantes ».

qui fondaient la pensée chrétienne comprirent l'inutilité (et le danger peut-être) qu'il y avait à imposer aux convertis le renoncement à une existence embellie par le sourire des formes harmonieuses et délicates de la beauté. Le premier soin se porta, semble-t-il, moins à innover qu'à purifier. En cette première aube, a-t-on dit avec grâce et justesse, l'apparition d'une figure nouvelle est chose aussi grave que pourra l'être, mille ans plus tard, celle de tout un porche de cathédrale. Les changements, dans l'art classique, ont une marche presque insensible ; ici leur lenteur s'augmentait de prudence ; rien ne devait prêter au soupçon dans les monuments accessibles aux païens. Que l'on songe à l'immense difficulté qu'on trouvait à créer des images nouvelles, à émonder du champ de l'antique imagerie le pullulement des plantes vénéneuses. C'était beaucoup, pour assainir la maison romaine, que d'effacer des murs cette mythologie dont les allusions divines n'étaient plus bien comprises et ne laissaient aux yeux que le spectacle trop fréquent de fantaisies lascives, d'impuretés banales passées dans la coutume, et sur lesquelles s'arrêtaient les premiers regards de l'enfant. Il y a dans cet art régénéré devenant chrétien et qui se cherche encore comme un premier sourire d'innocence et de chasteté.

Les catacombes sont des *cimetières*, c'est-à-dire, suivant l'étymologie du mot, des lieux pour le repos, pour le sommeil. Ce mot exprimait à merveille la pensée chrétienne de la mort qui était le signal d'une existence nouvelle pour l'âme attendant la résurrection du corps. C'est le mystère de cette existence qui domine dans les catacombes toutes les préoccupations et, ainsi qu'il faut s'y attendre, inspire le plus grand nombre d'images. Le type n'est pas de l'invention des fidèles [1], mais le sens qui lui appartient désormais n'est dû qu'à eux. L'âme qui a quitté la terre rappelle à ceux qui l'ont connue le besoin qu'elle peut avoir de leur intercession. Plusieurs figures étaient employées pour symboliser l'âme, aucune ne paraît avoir possédé la dignité et la signification exclusive qui appartint à l'orante. Agneau, colombe, poisson, tonneau [2] sont loin d'égaler la vogue de l'orante sur les fresques et sur les épitaphes. L'orante apparaît pour la première fois dans sa forme impersonnelle

1. Il suffit de rappeler l'orant de Berlin et l'orant Giustiniani, cf. Clarac, *Musée de sculpture*, in-fol., Paris, 1824, pl. 777.

2. Cf. H. Leclercq, au mot *Ame*, dans le *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 1488.

à la voûte du cubicule de Lucine dès la première moitié du IIe siècle [1]; mais à la même époque nous rencontrons dans la crypte de Priscille un orant et une orante [2] et on s'est demandé à ce propos si l'orante, symbole de l'âme, avait été réservée aux seules tombes des femmes. Il n'en est rien. Le type n'a aucune relation avec le sexe du défunt. Nous en avons des preuves nombreuses et assurées. Une épitaphe provenant du cimetière de Callixte représente une orante entre deux oliviers, c'est-à-dire l'âme dans le jardin céleste; et l'acclamation qu'elle offre ne laisse aucun doute : *Caesidio Faustino. . . . bonae animae in pace* [3]. Une autre épitaphe, celle d'un jeune enfant de quatre ans, montre l'âme orante sous les traits d'un adolescent [4]. Une médaille de plomb du Ve siècle représente un martyr étendu sur le gril embrasé à l'instant où l'âme quitte le corps sous la forme d'une orante et reçoit la couronne qui lui est préparée dans le ciel [5]. Dans les actes des saints Pierre et Marcellin on lit que « le bourreau témoigna avoir vu les âmes des martyrs sortir de leurs corps sous la forme de jeunes filles, qui, parées d'or et de gemmes et vêtues d'habits étincelants, furent portées au ciel par les mains des anges » [6].

Le type de l'orante n'est donc pas nécessairement féminin, et l'étude des plus anciennes peintures montre qu'il est caractérisé non par le sexe, mais par le geste. Dans les catacombes, antérieurement à la voûte du cubicule de Lucine, nous rencontrons ce geste de prière attribué à toutes les figures d'allégorie : les trois jeunes Hébreux [7], Suzanne [8], Noé [9], Daniel [10]. C'est pendant la première

1. J. Wilpert, *Le pitture*, pl. 25.

2. *Item.*, pl. 21, n. 2. Cf. pour l'attitude Suzanne, pl. 14, n. 1 de la *Cappella greca*.

3. De Rossi, *Bullett. di archeol. crist.*, 1868, pl. 12, n. 3.

4. Marangoni, *Acta S. Victorini*, in-4°, Romae, 1740, p. 65; A. de Waal, *Drei altchristliche Inschriften*, dans *Römische Quartalschrift*, 1891, p. 348 sq., pl. XII, n. 1 ; 1892, p. 28, n. 13. Cette épitaphe est du IVe siècle.

5. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 79.

6. *Acta SS. Petri et Marcellini*, n. 11, dans *Acta sanctorum*, 2 juin. S. Astère, *Homil.*, *II*, *In psalm. V*, *P. G.*, t. XL, col. 405, compare l'âme qui sort de ce monde à la Vierge qui va partager dans le ciel la couche du Christ. Cf. Philo de Carpasia, *Enarratio in canticum Canticorum*, *P.G.*, t. XL, col. 60 sq.

7. J. Wilpert, *op. cit.*, pl. 13.

8. *Item*, pl. 14.

9. *Item*, pl. 16.

10. *Item*, pl. 25. « Notre prière sera plus vite exaucée, dit saint Ambroise, s notre corps représente le Christ auquel nous pensons. »

moitié du IIe siècle que s'annonce l'expression idéale de la jeune pensée chrétienne encore pénétrée de la pure beauté classique, dans les orantes du cubicule de Lucine. « Le corps long et mince, enveloppées, comme des statues grecques, dans les plis droits d'une tunique talaire, les bras nus hors du pallium qui leur couvre la tête et s'enroule autour de leur taille, elles s'appuient élégamment sur un calice de fleur. Faut-il voir dans ces charmantes images, tracées d'un pinceau rapide et facile, un simple caprice de décorateur? Faut-il les rapprocher, comme on l'a fait, de certaines fresques de Pompéi et des thermes de Titus, de ces figures féminines demi-nues et dansantes qui, de leurs bras levés, soutiennent des coupes ou des guirlandes fleuries ? On les a comparées plus sérieusement à la *Pietas* antique, la belle statue du musée du Vatican, qui personnifie le culte des dieux et des hommes, mais pourquoi tant d'efforts dépensés à méconnaître l'originalité de ces nobles images où l'art chrétien naissant a mis son plus haut symbolisme [1] ? » Ce n'est guère qu'avec le IVe et le Ve siècle, c'est-à-dire avec les premières ombres du moyen âge, que nous voyons l'exquise figure de l'âme tout immatérielle se rapprocher du corps, se réduire à la taille de celui-ci, et à une taille bien plus minime encore, jusqu'à ce qu'enfin elle ne soit plus qu'une figurine emmaillotée, difforme, qu'un vol d'anges ou de démons se dispute à la sortie de la bouche du mourant. Alors l'image immatérielle de l'âme du défunt perd peu à peu de sa primitive simplicité [2]. Le costume retrace la qualité de la défunte drapée dans la pourpre, parée de ses bijoux, constellée de ses pierreries et afin que toute cette vanité ne soit pas perdue, on a grand soin de remplacer l'orante anonyme par le portrait du fidèle [3]. Une autre altération du sens primitif de l'orante conduira quelquefois à représenter des familles entières où se mêlent les sexes et les âges, dans l'attitude des orants. A ce moment, le sens profond du symbolisme est perdu, nous n'avons plus que des portraits de famille [4].

1. A. Pératé, *L'archéologie chrétienne*, in-8°, Paris, 1892, p. 78 sq. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 343.

2. J. Wilpert, *op. cit.*, pl. 88.

3. *Item*, pl. 174-176.

4. *Item*, pl. 90, n. 2, 110, 111, 163. C'est par l'effet d'une préoccupation apologétique sans fondement dans les faits que des écrivains mystiques ont transformé les orantes en images de la mère de Dieu et de l'Eglise. « Si quelques verres dorés, du IVe et du Ve siècle, dit M. Pératé, si une dalle du VIe siècle, représentant la vierge Marie orante, si un rouleau d'*Exultet* du

La figure de l'orante est la grande et durable création de l'art catacombal; son œuvre originale et son titre à prendre, dès ce moment, le nom d'art chrétien puisque la pensée chrétienne a eu cette vertu d'inspirer une conception artistique absolument nouvelle. L'orante se trouve ainsi être l'essence de l'art funéraire, nous verrons qu'en outre elle en est le centre.

La figure du Bon Pasteur elle-même, quoique plus ancienne dans les catacombes que celle de l'orante, s'y trouve, on peut le dire, *en fonction* de l'orante, ce qui s'explique par la pensée dominante qui inspire les fidèles dès les premiers temps de l'Église. Cette pensée est celle du salut de l'âme et de sa vie en Dieu; ainsi, c'est par l'effet d'une sorte de pressentiment du cycle funéraire qui va s'élaborer, apparaît la bienfaisante image du Pasteur, sauveur des âmes. On entrevoit quelque chose peut-être du sens le plus anciennement donné à l'image du Bon Pasteur dans l'*Oratio post sepulturam* du Sacramentaire gélasien : *Debitum humani corporis sepeliendi officium fidelium more complentes. Deum, cui omnia vivunt, fideliter deprecemur, ut hoc corpus... et eius animam... boni Pastoris humeris reportatum* [1]. Dans l'*Ordo commendationis animae* qui remonte à une haute antiquité on lit cette supplication : *Constituat te Christus Filius Dei vivi intra paradisi sui semper amoena virentia et inter oves suas te verus ille pastor agnoscat* [2]. « Puisse le Christ fils du Dieu vivant, te recevoir dans les prairies toujours riantes de son paradis et puisse ce véritable Bon Pasteur te reconnaître comme un de ses agneaux. » Le sens de l'allégorie se trouve donc clairement déterminé. Il nous importait d'autant plus de le montrer que le souvenir de la parabole évangélique inviterait à ne voir que le Sauveur faisant entrer le pécheur dans son Église [3], tandis

IXe siècle renferme, parmi ses miniatures, une image d'orante, au-dessus de laquelle est inscrit le mot ECCLESIA, peut-on bien en tirer des conclusions applicables aux trois premiers siècles? » L'interprétation de l'orante par l'âme du fidèle défunt a été établie d'après l'épigraphie par J. Wilpert, *Ein Cyclus christologischer Gemälde*, 1892, p. 43. La démonstration s'applique à toutes les images d'orante isolée, sans exception.

1. *Liber sacramentorum Romanae Ecclesiae*, édit. H. Wilson, in-8°, Oxford, 1894, p. 298. Cette formule a disparu dans l'oraison correspondante du Sacramentaire grégorien. Muratori, *Liturgia romana vetus*, in-fol., Venetiis, 1748, t. II, col. 217, cf. col. 290, 356.

2. *Breviarium romanum.*

3. C'est le sens qu'adoptent de préférence les verres dorés du IVe siècle. Cf. J. Wilpert, *Le pitture*, p. 139, 398.

qu'à ce sens il faut ajouter celui de l'âme du défunt introduite dans le paradis [1]. Prudence, si bien instruit de plusieurs choses très anciennes, a décrit les lieux où le Pasteur porte sa brebis par les mêmes traits dont il se sert pour peindre le paradis [2]. Il n'est donc plus douteux que nous ayons dans l'image du Bon Pasteur une allégorie de l'âme du défunt introduite dans la société des saints [3]. C'est le sens qui prévaut dans les catacombes, ainsi qu'on peut s'en rendre compte en voyant le Pasteur en relation avec les figures et les scènes relatives à la béatitude céleste, principalement les orantes. Dans le plus grand nombre de cas, le Pasteur est représenté introduisant l'âme parmi d'autres âmes, quelquefois on le voit n'ayant que l'âme sous les traits de l'agneau sur ses épaules ; dans ce cas il est probablement fait allusion au trajet du Pasteur pour porter son fardeau parmi le troupeau céleste. Dès le Ier siècle nous possédons trois images du Bon Pasteur et, dès cette époque reculée, le type est fixé [4]. On peut se faire une idée de son importance dans l'histoire des idées allégoriques parmi les fidèles, si on remarque que ce type n'est jamais complètement délaissé et reparaît quatre-vingt-treize fois dans les catacombes [5].

C'est, considéré à ce point de vue, que le Bon Pasteur prend sa valeur véritable, celle que les premiers fidèles lui ont attribuée. Grâce à lui, on voit à quelle distance le type allégorique se trouve du type plastique dont on ne saurait affirmer en toute certitude s'il reproduit Aristée ou Hermès Criophore ou s'il est inspiré directement par le modèle vivant tel qu'on le rencontrait, presque sans le chercher, dans la campagne romaine. Ce qui n'est pas douteux c'est que le type a été *repensé*. Ici encore le christianisme a fait œuvre créatrice et le jeune pâtre imberbe, debout et paisible, vêtu d'une tunique courte, les jambes nues ou couvertes de bandelettes, les pieds chaussés de brodequins, tenant d'une main les pattes de la

1. Ἁγιασματάριον τὸ μέγα, p. 196 : τὸ ἀπολωλὸς προβάτιον ἐγώ εἰμι. ἀνακάλεσαί με Σωτήρ, καὶ σῶσόν με. « Je suis la brebis perdue, appelle-moi, mon Rédempteur, et sauve-moi. »

2. *Cathemerinon*, VIII, 36-47, *P. L.*, t. LIX, col. 859 sq.

3. Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte*, p. 7 ; J. Wilpert, *op. cit.*, p. 398.

4. Le nombre des brebis varie, ainsi que les vêtements, surtout au IIIe siècle ; mais ces détails n'atteignent pas l'essence du type.

5. J. Wilpert, *op. cit.*, p. 399-420. Pour les statues du Bon Pasteur, voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, au mot *Pasteur*.

brebis couchée sur ses épaules et de l'autre le vase de lait, la houlette ou les pipeaux, est la première conception et une des plus exquises de l'art chrétien.

Les fresques, les sarcophages et les épitaphes nous offrent un certain nombre de combinaisons des deux types que nous venons de décrire. Toutes présentent de l'intérêt et plusieurs apportent des éclaircissements notables à ce que nous avons dit. Nous ne pouvons entrer ici dans le détail [1]. Les symboles, tels que l'agneau, la colombe, etc., ne sont que des types résumés d'après d'autres types complets ; ils gardent néanmoins de l'intérêt parce qu'ils montrent l'intense préoccupation des générations chrétiennes touchant l'âme des fidèles [2], mais ils n'ont pas de portée artistique, c'est pourquoi nous ne les étudions pas dans ce chapitre.

Cette préoccupation des premières générations chrétiennes a donné naissance à un grand nombre d'allégories dont le sujet est emprunté à la Bible. On ne saurait dire toutefois que nous nous trouvons ici en présence de types nouveaux — au sens que prend ce mot lorsqu'il s'applique à l'orante et au Bon Pasteur — bien que plusieurs de ces allégories soient arrivées de très bonne heure (Ier ou IIe siècle) à leur expression désormais définitive (ce qui est le cas pour Daniel [3], Noé dans l'arche [4], Moïse frappant le rocher [5] et les trois Hébreux dans la fournaise [6]), tandis que d'autres, Jonas et Lazare, par exemple, subiront d'importantes modifications ; néanmoins toutes ces allégories se rapportent à l'âme chrétienne. Lazare représente le fidèle attendant dans le tombeau l'instant de la résurrection [7]. Pour cette scène de Lazare nous voyons que les décorateurs des catacombes ne sont pas arrivés du premier coup aux types

1. Une fresque du cimetière de Domitille, moitié du IVe siècle. J. Wilpert, *op. cit.*, pl. 190, montre le Pasteur apportant l'âme dans un troupeau céleste composé de brebis et d'orants. Une épitaphe du cimetière de Callixte, De Rossi, *Roma sotterr.*, t. II, pl. XLIX-L, n. 14, représente l'orante déjà mêlée à ce troupeau de brebis.

2. Ces symboles de l'agneau, de la colombe, le poisson, etc., ne paraissent pas avoir eu primitivement le symbolisme d'âme fidèle. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, aux mots *Agneau*, *Amphore*, *Ame*.

3. J. Wilpert, *op. cit.*, pl. 5, n. 1.

4. *Item*, pl. 16.

5. *Item*, pl. 13.

6. *Item*, pl. 13.

7. Remarquer que l'édicule qui lui sert de tombeau est un de ces hypogées qui bordaient les voies consulaires ; en aucun cas on ne voit Lazare enseveli dans un *loculus* ou dans un *arcosolium*.

définitifs, mais qu'ils y ont atteint par voie d'élimination. Dans la *Cappella greca*, la représentation de Lazare comporte deux scènes [1] (fig. 218). Dans la première, la momie se trouve dans l'édicule ; dans la seconde scène, Lazare ressuscité se rencontre avec sa



218. — La résurrection de Lazare, d'après Wilpert, *Fractio panis*, pl. XI.

sœur. Le Christ n'apparaît pas encore [2]. C'est, on le voit, la période des tâtonnements. Dans une fresque de la crypte de la Passion, au cimetière de Prétextat, un peu postérieure à la précédente, la sœur de Lazare est représentée, ainsi que le Christ, mais les deux moments sont réduits à un seul [3] ; en outre, si on compare l'attitude

1. J. Wilpert, *Fractio panis*, pl. XI.

2. Sans doute parce qu'on trouvait le rapprochement du cadavre et du ressuscité assez clair par lui-même. C'est comme dans le miracle du paralytique, on le représente son lit sur l'épaule, cela explique tout, on omet donc le Christ ; simplification analogue dans la représentation du jeune Tobie, au cimetière de Domitille. Cette fresque, la plus ancienne de celles de ce type, est aujourd'hui détruite. Elle représentait un adolescent nu, un bâton dans la main gauche, un poisson dans la main droite. Dans la fresque du cimetière de Thrason, postérieure à la précédente (J. Wilpert, pl. 212), le sujet au lieu de se simplifier se développe et occupe deux scènes différentes. Au IVe siècle, signalons la tendance à s'écarter des styles très simplifiés et à ajouter des personnages, par exemple : la femme de Job, pl. 147 ; le bourreau attisant le feu de la fournaise ; le juif escortant Moïse qui frappe le rocher. On remarquera à ce propos que pour cette histoire, comme pour celle de Jonas, pl. 47, n. 2, le développement d'un sujet se fait de droite à gauche et non, comme aujourd'hui, de gauche à droite.

3. J. Wilpert, *Le pitture*, pl. 19.

du Christ dans cette scène à celle qui lui est donnée dans le panneau immédiatement au-dessous, on peut croire que le geste qu'il devait faire est celui de la parole et non le geste de commandement avec la baguette magique, tel que nous le voyons plus tard. Mais, ici encore nous suivons un mouvement très lent vers le type définitif. Environ un demi-siècle après la fresque de Prétextat nous retrouvons au cimetière de Callixte (fin du IIᵉ siècle) la résurrection de Lazare ; le Christ esquisse alors le geste de la parole, mais cette fois il porte dans sa main gauche la baguette magique quoiqu'il n'en fasse pas encore usage [1] ; quant à Lazare il est ressuscité et dégagé des bandelettes. C'est vers le même temps, au cimetière de Priscille, dans le cubicule de l'Annonciation, que se rencontre le modèle qui deviendra typique. Lazare enseveli, debout dans l'édicule, et le Christ touchant la momie de l'extrémité de la baguette [2]. On voit, par cet exemple, quelles hésitations [3] ont précédé l'adaptation de plusieurs allégories bibliques.

D'autres allégories sont assez peu précises pour permettre leur adaptation [4] à des séries de scènes analogues quoique historiquement

1. J. Wilpert, *op. cit.*, pl. 46, n. 2.

2. *Item*, pl. 45, n. 2. Sur la présence de la baguette magique entre les mains du Christ, sa signification et son emploi, cf. E. Le Blant, *L'accusation de magie*, dans *Les persécuteurs et les martyrs*, in-8°, Paris, 1893, p. 86 ; J. Wilpert, *op. cit.*, p. 41.

3. Hésitations semblables pour le sacrifice d'Abraham ainsi que nous l'avons montré plus haut, pour la multiplication des pains et des poissons, cf. J. Wilpert, *op. cit.*, p. 43 ; pour l'adoration des mages, *Item*, p. 44 ; pour Jonas, où nous voyons des modifications successives qui rappellent celles de Lazare, *Item*, p. 49 ; pour Job, *Item*, p. 50 ; pour l'aveugle-né, *Item*, p. 51.

4. Ici, comme pour l'épigraphie, on est porté à croire à l'existence de cahiers de modèles permettant de composer des scènes différentes en variant les personnages, modifiant, séparant ou rapprochant des figures. On pourra peut-être s'expliquer le procédé de ces vieux décorateurs en le rapprochant de celui d'un maitre contemporain. « Il [Puvis de Chavannes] dessinait d'abord ses figures, avec toutes leurs particularités, puis il les calquait en supprimant tout détail. Alors il arrangeait, il modifiait ses compositions en appliquant ces calques les uns près des autres, les enlaçant, les changeant de place, jusqu'à ce qu'il eût trouvé sa satisfaction complète. Et il mettait un goût admirable à l'ordonnance qui sortait de cette façon de procéder où le hasard le servait. » J. Breton, *Nos peintres du siècle*, in-12, Paris, s. d., p. 232. Cf. J. Wilpert, *op. cit.*, pl. p. 54, qui ne doute pas de l'existence des cahiers de modèles dont il voit la preuve dans les peintures de la première moitié du IVᵉ siècle conservées dans l'hypogée des Syncrétistes sur la *via Appia*, pein-

distinctes, par exemple : le Christ juge et le Christ docteur [1] ; la multiplication des pains et le changement de l'eau en vin à Cana [2]; un repas ordinaire transformé, par la présence du Christ changeant l'eau en vin, en représentation des noces de Cana [3] ; la guérison de l'aveugle-né et celle des lépreux [4]. Il se pourrait que la scène très ancienne de Suzanne entre les deux vieillards ait été *démarquée* et soit devenue l'archétype de la représentation postérieure d'une orante entre deux saints [5].

A proprement parler, il n'y a pas là de types nouveaux parce que ces allégories ne représentent pas une seule idée nouvelle. Le paganisme avait depuis longtemps adopté des figures végétales et animales pour exprimer des idées ou des forces naturelles. Parfois les chrétiens se sont contentés d'une sorte de transposition et la longue série des figures allégoriques s'est développée, en un certain sens, dans une langue identique et suivant un discours parallèle à la série des figures mythologiques. Ce n'est donc pas d'adaptations nouvelles mais de créations qu'il doit s'agir lorsque nous voulons connaître la virtualité de la pensée chrétienne primitive. Or c'est bien d'une création qu'il s'agit lorsque, par exemple, nous rencontrons le type de la mère de Jésus.

Excepté dans une unique peinture représentant l'Annonciation, la Vierge Marie est toujours représentée avec son fils. Dès la première moitié du II[e] siècle, nous voyons le type désormais invariable fixé dans la catacombe de Priscille [6]. Le trait qui, dès ce moment, caractérisera la mère du Christ et la distinguera des chrétiennes représentées elles aussi avec leur enfant, est trouvé. La Vierge Marie portera son fils sur son sein [7]. Les autres mères auront leur enfant à

tures qui semblent indiquer que les décorateurs faisaient usage de cahiers de modèles ayant appartenu à des chrétiens. Ces cahiers, d'après le consciencieux éditeur des peintures des catacombes, auraient contenu des prescriptions destinées à guider les artistes et on peut induire du vague de certaines allégories, telles que Tobie ou Job, qu'elles étaient pourvues d'une légende explicative qui en avait suffisamment popularisé la signification pour rendre intelligibles les figures anépigraphes des catacombes.

1. J. Wilpert, *Le pitture*, pl. 126, 148, 177, 193.
2. *Item*, pl. 57, 186, n. 1.
3. *Item*, pl. 57.
4. *Item*, pl. 74, n. 2.
5. *Item*, pl. 14.
6. *Item*, pl. 22.
7. *Item*, pl. 21, n. 1, 22, 60, 81, 116, 141, 163, 207, 208.

leur côté [1]. Sans nous attarder aux préoccupations apologétiques nous devons une attention spéciale à cette fresque de Priscille qui nous montre un modèle destiné à prendre dans l'art des siècles suivants et jusqu'à nos jours, une importance capitale. On s'écartera peu désormais de la madone avec son fils entre ses bras, elle se retrouvera dans les images maladroites des siècles barbares et sur les tableaux incomparables de la Renaissance. Il semble que, du premier coup, et comme sans effort, le type ait été atteint. En le réalisant, l'art chrétien justifiait, une fois de plus, son existence par une conception nouvelle et qui, plus que l'orante et le Bon Pasteur, aujourd'hui délaissés, paraît devoir être impérissable.

Plusieurs questions d'esthétique que nous croyons avoir été posées pour la première fois de nos jours, ont été pratiquement résolues et peut être envisagées théoriquement par les décorateurs des catacombes. La première image de la Vierge que nous possédions est une fresque du cimetière de Priscille remontant à la première moitié du IIe siècle [2]. Elle représente le prophète Isaïe prédisant la maternité divine de Marie en présence de la Vierge allaitant son fils.

Cet ouvrage est digne de l'art classique à sa meilleure époque; mais il nous intéresse à un autre titre. Le prophète Isaïe y est représenté vêtu du *pallium* des philosophes. L'anachronisme est complet, mais il n'est pas exceptionnel et il faut s'y arrêter quelques instants.

Les marques de ce qu'on a appelé depuis « la couleur locale » sont très rares dans les fresques catacombales. A la *Cappella greca*, nous voyons une montagne représentée dans la scène du sacrifice d'Abraham et dans la scène de Daniel parmi les lions nous pouvons encore distinguer un palais et la fosse aux lions entourée d'une grille à peu près effacée aujourd'hui [3].

L'emploi de la perspective est également très rare, mais non sans exemple. On reconnaît la présence de plans successifs grâce aux figures empiétant les unes sur les autres, comme dans le bas-relief. Il n'y aurait, on le voit, que peu de choses à conclure de ces

1. J. Wilpert, *Le pitture*, pl. 21, n. 2; 90, n. 2; 110, 111.
2. J. Wilpert, *Item*, pl. 21, 22. Cf. H. F. Liell, *Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria*, in-8°, Freiburg, 1887, p. 316-328.
3. J. Wilpert, *Fractio panis*, pl. IX sq.

indications si nous ne trouvions dans le vêtement un grand nombre de faits précis et caractéristiques.

Les fresques des deux premiers siècles de notre ère nous montrent les personnages bibliques vêtus à la mode romaine du temps, portant la tunique sans manches ou avec des manches très courtes. Le Bon Pasteur, dès la fin du Ier siècle [1] ; Noé, au début du siècle suivant [2], le Christ s'entretenant avec la Samaritaine [3], le paralytique et l'orant [4] portent la tunique avec la ceinture ; au contraire, Abraham et Isaac sont vêtus d'une tunique sans ceinture [5]. Une fresque de la première moitié du IIIe siècle nous montre Job vêtu simplement d'une tunique de dessous (*subucula*, *linea*, *indusium*, *strictoria*, *interula*, *camisia*), ce qui revient à la chemise telle que nous la portons [6]. Le port de la tunique à l'exomide [7], c'est-à-dire attachée sur l'épaule gauche et laissant à découvert l'épaule et le sein droit, présentait une grande commodité pour les ouvriers, les esclaves et tous ceux qui voulaient avoir les mouvements très libres [8] ; nous voyons ce vêtement attribué au Christ [9], à saint Jean-Baptiste [10], à Daniel [11]. Une attention superficielle donnerait occasion de penser que les peintres ont eu quelque souci d'attribuer aux mages et aux trois Hébreux, en leur qualité d'Orientaux, un vêtement que l'on savait caractéristique des populations de l'Asie antérieure, au delà des limites de l'empire. Il n'en est pas ainsi. Pendant les deux premiers siècles, la *tunica manicata*, tunique serrée à la taille et pourvue de longues manches, était un vêtement peu connu. On le voit, à la vérité, imposé aux mages, aux trois

1. J. Wilpert, *Le pitture*, pl. 9, 11, n. 3.
2. *Item*, pl. 16.
3. *Item*, pl. 19.
4. *Item*, pl. 27, n. 3 ; 39, n. 2.
5. *Item*, pl. 41, n. 2 ; Le même, *Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten*, in-4°, Cöln, 1898, fig. 2.
6. *Item*, pl. 56.
7. ἐξωμίς, que Aulu Gelle, *Noct. Attic.*, IV, XII, paraphrase de la sorte : *Substricta et brevis tunica citra humerum desinens*. Cf. Al. Conze, *Die antike Gewandung*, dans *Blätter für Kunstgewerbe* de Teirich, 1875, p. 66 (du tiré à part).
8. Par exemple les petits vignerons et moissonneurs, J. Wilpert, *Le pitture*, pl. 32, n. 1, 33 ; les portefaix du port aux grains. *Item*, pl. 194, 195.
9. *Item*, pl. 29, n. 2 ; 51, n. 1 ; 66.
10. *Item*, pl. 29, n. 1.
11. *Item*, pl. 5, n. 1 ; 25.

Hébreux, à Orphée, mais également à un ouvrier employé, dans la fresque de la crypte de Saint-Janvier, à la récolte des olives.

A partir du IIIe siècle, les modes d'Orient gagnent de plus en plus dans Rome, la *tunica manicata* devient d'un emploi général et elle apparaît aussitôt sur un grand nombre de fresques. Le Bon Pasteur, les fossoyeurs, le paralytique la portent avec la ceinture ; les orantes, les convives, les serviteurs, Jonas, Noé et l'aveugle-né la portent sans ceinture [1]. Les personnages bibliques de la lointaine antiquité sont ainsi réduits à suivre les changements de la mode.

Cette assimilation des personnages bibliques, même de ceux appartenant à des temps très éloignés, aux contemporains, se retrouve pour presque tous les vêtements. Saint Jean-Baptiste et Daniel sont pourvus du *perizoma* [2], qui est une ceinture de lin dont les deux sexes faisaient usage pour cacher leur nudité, et la loi en imposait l'emploi à l'égard de ceux qui étaient condamnés à paraître nus dans l'amphithéâtre [3].

Tobie, représenté avec le poisson qu'il vient de prendre dans le fleuve [4], porte autour des reins le *ventrale*, sorte d'écharpe dont

1. J. Wilpert, *Le pitture*, pl. 57, 59, 61, 62, 63, 69, 74, 79, 86, 93, etc. Pendant les trois premiers siècles nous ne rencontrons jamais l'emploi de la tunique talaire pour les personnages bibliques. Est-ce un souvenir du mépris qui s'attachait à ce vêtement tenu pour efféminé dans les derniers temps de la République? (Cicéron, *In Catil.*, II, 10.) Quoi qu'il en soit, il se pourrait que le clergé ait cherché à en répandre l'usage puisque les deux seuls exemples que nous en puissions donner sont l'évêque de la *fractio panis* et la statue de saint Hippolyte. Au IVe siècle, un grand nombre de saints portent la tunique talaire, mais c'est qu'alors elle a la vogue. J. Wilpert, *op. cit.*, pl. 147, 185, n. 2 ; De Rossi, *Roma sotterr.*, t. II, pl. XXII; Garrucci, *Storia*, t. II, pl. 11, n. 2; et d'après saint Augustin : *Talares et manicales tunicas habere apud Romanos veteres flagitium erat, nunc autem honesto loco natis, cum tunicati sunt, non eas habere flagitium est.* La tunique talaire était devenue le vêtement des patriciens. Sur les deux bas-reliefs constantiniens de l'*allocutio* et de la *largitio Augusti* l'empereur et les clarissimes portent la tunique talaire, la plèbe porte la tunique courte. Un texte des temps voisins de la paix de l'Église (Eusèbe, *Hist. eccl.*, X, IV, 2) nous montre le clergé portant ce vêtement, puisqu'un évêque dit en s'adressant aux évêques et aux prêtres venus à l'inauguration de la basilique de Tyr : οἱ τὸν ἅγιον ποδήρη περιβεβλημένοι. Cf. J. Wilpert, *Un capitolo di storia del vestiario*, dans l'*Arte*, 1898-1899, fig. 1-3. A Aquilée, les épitaphes montrent les défuntes vêtues de la tunique talaire, cf. J. Wilpert, *Die altchristlichen Inschriften von Aquileja*, dans *Ephemeris Salonitana*, 1894, pl. 46 sq., 50 sq., 58.

2. J. Wilpert, *Le pitture*, pl. 27, n. 3; 166, n. 2 ; 169, n. 1.

3. E. Leblant, *Supplément aux Acta sincera*, in-4°, Paris, 1882, p. 190 sq.

4. J. Wilpert, *Le pitture*, pl. 212.

l'extrémité est ramenée afin de pendre devant les αἰδοῖα; c'est précisément l'accoutrement des pêcheurs de profession [1].

Aucun personnage biblique ne porte la toge dont l'usage va se perdant de plus en plus [2].

Le *pallium*, manteau grec d'un usage général, avait été le vêtement du Christ et des apôtres, il ne faut donc pas être surpris de le leur voir attribuer ; mais il n'en est pas de même lorsqu'on le voit porter par Moïse [3] et fréquemment par Abraham ; il est vrai que Daniel, Noé, Job et quelques autres ne le revêtent jamais, et la raison n'est pas aisée à trouver. La chlamyde est donnée aux mages, à Orphée et à quelques orants au IIIe et au IVe siècle [4]. Ce vêtement, surtout en usage pour les soldats, paraît sur les épaules des hommes de garde qui assistent au couronnement d'épines [5], sur celles des juifs révoltés contre Moïse et Aaron [6] et d'un personnage accompagnant Moïse frappant le rocher [7]. Nabuchodonosor porte le vêtement d'un empereur romain [8], il a sur les épaules le *paludamentum*, plus long et plus riche que la chlamyde.

Les quelques rencontres faites jusqu'ici d'un vêtement conforme à celui qui convient au personnage représenté ne doivent pas nous induire à attribuer aux décorateurs une science archéologique, même rudimentaire. Les détails les plus notables d'une scène sont parfois négligés par eux, alors que tout devrait les porter à en tenir compte. Dans le couronnement d'épines, du cimetière de Prétextat, le Christ est revêtu du pallium, or le texte des quatre évangélistes est formel et mentionne la chlamyde de pourpre [9]. Nous pourrions

1. E. Q. Visconti, *Musée Pio-Clementino*, in-4°, Roma, 1782, t. I, pl. 32, p. 161 ; Clarac, *Musée de sculpture*, in-fol., Paris, 1824, pl. 325, n. 2246 ; pl. 879, n. 2243, 2244, 2248. Même vêtement donné au Christ en croix de la porte de Sainte-Sabine ; Garrucci, *Storia*, t. IV, pl. 499, n. 1 ; et à saint Paul remplissant la charge de pilote sur un sarcophage, cf. Marrucchi, *Una nuova scena di simbolismo sepolcrale cristiano*, dans *Nuovo bull. di archeol. cristiana*, 1877, pl. IV.

2. On ne trouve la toge que dans un portrait, J. Wilpert, *op. cit.*, pl. 200, n. 1, et peut-être les sept boulangers de la corporation en sont-ils revêtus, *Item*, pl. 195, mais l'état de la fresque rend la constatation difficile.

3. *Item*, pl. 187, n. 3.

4. *Item*, pl. 22, 27, n. 2 ; 26, n. 2 ; 39, n. 2. Isaïe, Moïse, le Christ, un saint.

5. *Item*, pl. 18.

6. *Item*, pl. 224, n. 2.

7. *Item*, pl. 237, n. 2.

8. *Item*, pl. 123, n. 1.

9. Math., XXVII, 27 sq. ; Marc, XV, 16 sq. ; Luc, XXII, 63 sq. ; Job, XIX, 2 sq.

réunir bien d'autres faits qui tendent tous à établir l'arbitraire avec lequel on donnait aux personnages un vêtement pris au hasard ; par exemple, Abraham portant la *paenula*[1], vêtement de préservation contre le vent et la pluie[2], dans ce pays d'Orient où l'extrême chaleur et l'extrême sécheresse sont les conditions ordinaires ; mais les anachronismes que nous avons réunis sont assez caractéristiques et assez nombreux pour expliquer que nous nous y arrêtions.

Ce n'est pas un spectacle nouveau que celui de l'anachronisme dans l'art. Des écoles de peinture, illustres entre toutes, en ont fait un système. Les peintres de la Renaissance ne semblent pas avoir jamais songé à représenter les scènes bibliques dans le cadre historique où elles se sont déroulées. En peignant le Christ au milieu de leurs contemporains, les maîtres incontestés du XV[e] et du XVI[e] siècle ont suivi une tradition qu'ils avaient trouvée établie et qui, de siècle en siècle, pourrait être rattachée à la pratique que nous venons de constater dans les catacombes. Ce qui paraît de nos jours si audacieux dans les œuvres de MM. Jean Béraud, Fritz de Uhde, Lhermitte, Skredsvig, et même si choquant, lorsqu'ils nous font voir le *Fils de l'Homme* « en veston », parcourant les villages, guérissant les malades, ou bien catéchisant les petits enfants sur la terrasse des Tuileries, rompant le pain d'Emmaüs dans une ferme de nos campagnes et pardonnant à la pécheresse malgré le mécontentement d'un groupe de notabilités parisiennes qui assistent à la scène en prenant leur café, ne répugnait pas aux décorateurs des catacombes qui ont été presque aussi loin dans cette voie que nos peintres contemporains. Isaïe, vêtu du simple *pallium* et les autres exemples énumérés plus haut nous montrent, sinon des audaces pareilles, du moins une tendance et un tour d'idées analogues.

On a le droit de se demander le but entrevu par ces peintres qui, négligeant absolument le détail archéologique, paraissent s'être refusés à envisager la Bible et l'Évangile comme une histoire évanouie, pour n'y voir qu'une morale en action, un drame qui ne s'achèvera que le jour où il n'y aura plus d'infirmes à guérir, d'affamés à nourrir, de misérables à consoler, de pécheurs à sauver. Ce but, le voici, c'est de substituer à la vérité de l'histoire la vérité de la vie et de prévenir l'erreur où pourrait vous induire la couleur locale, à savoir que tout ceci n'est qu'une douce histoire du passé, un

1. J. Wilpert, *op. cit.*, pl. 146, n. 2.
2. Lampride, *Alex. Sev.*, XXVII, 4.

rève à jamais enfui ; car voici qu' « Il est avec vous jusqu'à la consommation des siècles »[1]. Ce dernier mot, dit M. de la Sizeranne[2], nous découvre la pieuse signification de l'anachronisme. En effet, si le Christ est parmi nous, pourquoi le représenter sans cesse parmi les peuplades de la Galilée depuis longtemps disparues? S'il est ressuscité, s'il est vivant, pourquoi l'habiller à la mode des Juifs, morts il y a deux mille ans et non comme les hommes qui vivent autour de nous? Si la Cène n'est pas un simple repas historique comme le dernier dîner des Girondins, mais un mystère qui se renouvelle tous les jours, sous toutes les latitudes, pourquoi la représenter obstinément dans le même lieu et ne pas faire figurer à la table de l'Homme-Dieu nos contemporains et nos compatriotes? Si le sang que l'ange de Niccolo da Foligno recueille dans une coupe d'or, en détournant la tête, n'a pas été confisqué par les moines armés du Montsalvat ; si, comme le veut la théologie catholique, chacun de nous est acteur dans le drame sacré ; si chaque crime commis de nos jours est un coup de plus dans la Flagellation, une épine de plus dans le Couronnement, pourquoi ne pas montrer nos contemporains sur le Golgotha, crucifiant le Christ? L'esprit rationaliste protestera sans doute. Pour lui, le drame sacré est fini, la toile est tombée. Si ses effets se prolongent jusqu'à notre génération, c'est à la façon des effets de tout grand événement historique dont la répercussion s'affaiblit à mesure que les temps s'éloignent. Pour le mystique, au contraire, les mystères de la Passion se renouvellent tous les jours, comme les bois et les prairies reverdissent chaque année. En sorte que le peintre archéologue vaut mieux pour illustrer le récit de l'historien rationaliste. Mais pour illustrer l'évangile d'un croyant, peut-être faut-il un anachroniste[3].

Nous ne croyons pas que les peintres des catacombes et les fidèles qui commandaient leurs ouvrages aient pensé d'une manière très différente. En admettant qu'ils aient eu d'autres raisons pour se montrer anachronistes, il resterait à les chercher puisque, aussi bien, le fait est assuré.

1. Collingwood, *Art teaching of John Ruskin*, in-8°, London, 1891.

2. *L'anachronisme dans l'art*, dans la *Revue des Deux Mondes*, 1894, t. CLXXXI, p. 350.

3. Camille Lemonnier, *Les peintres de la vie*, Paris, 1888 : « L'artiste vraiment moderne, le grand peintre d'histoire est celui qui osera crucifier le Christ sur nos places publiques, au milieu des gendarmes, des soldats de la ligne et d'un peuple en redingote. »

Ne faut-il pas aller plus loin et se demander si la raison toute simple du parti-pris que nos fresques nous ont révélé ne se trouve pas dans une incurable ignorance ethnographique chez les décorateurs?

Etaient-ils si naïfs qu'ils crussent que tous les temps et tous les pays se ressemblaient et qu'un Galiléen ne différait pas d'une manière appréciable d'un Scythe, d'un Grec ou d'un Romain? Assurément non. A lire certains auteurs on se figure que ces vieux maîtres vivaient dans une contemplation ininterrompue, ignorants volontaires à l'égard de toute science profane, de toute information technique. Ceci n'est pas exact. Ces peintres qu'on nous représente si recueillis, si absorbés dans leur pensée théologique, savent poser les Amours comme Boucher[1], dessiner un sacrifice païen[2] comme M. Alma-Tadéma; un paysage[3] comme Th. Rousseau; des ornements ou des natures mortes[4] comme Chardin; des fantaisies[5] comme Wateau; des scènes de la vie réelle[6] comme Terburg, Teniers et les « petits Hollandais ». Voilà pour le recueillement.

Voici pour leur naïveté. Que le peintre de la *Cappella greca* ait pensé que l'évêque présidant au repas des fidèles dût être assis, d'accord; mais assis sur la table[7]?... Que le peintre de Noé ait pensé que le patriarche fut enfermé dans l'arche, d'accord; mais qu'il ait imaginé l'arche comme un coffre découvert permettant tout au plus de s'y accroupir seul[8]?... Ainsi du reste; et pourra-t-on croire un seul instant que tout ce que nous voyons tellement simplifié ne l'ait pas été à dessein? Choses et gens ont été ramenés à leur expression générale, on s'est contenté de leur demander une *suggestion* de la scène et non la scène elle-même telle qu'on pourrait la déduire d'une minutieuse érudition.

Faudra-t-il chercher ailleurs la raison de cette conduite? Dans le goût du pittoresque? ou plus simplement dans le goût? Nous n'en avons aucune preuve certaine et aucun indice probable. Et cependant nous ne serions pas éloigné de penser que ces décorateurs

1. J. Wilpert, *Le pitture*, pl. 2, 3, 4, 5.
2. *Item*, pl. 6, n. 1; 32, 52, 53, 119, n. 3; 218, 245, n. 1.
3. *Item*, pl. 6, n. 2; 30, n. 2; 31, n. 1.
4. *Item*, pl. 9, 12, 28, 36, 50, 89, n. 2; 251.
5. *Item*, pl. 32-34.
6. *Item*, pl. 133, n. 2; 143, n. 2; 157, 173, 180, 194, 195, 202.
7. *Item*, pl. 15, n. 1.
8. *Item*, pl. 16.

imbus des traditions d'atelier ont été admirateurs assez exclusifs de l'art classique pour y ramener tout ce qui s'en écartait. Mais ceci n'est qu'une conjecture et nous n'insistons pas. Toutefois, s'il en est ainsi, c'est-à-dire si les artistes des catacombes avaient sciemment repoussé le costume lourd et disgracieux des Juifs, costume qui leur était bien connu grâce à la juiverie du Transtevère[1], pour satisfaire leur rêve de beauté en attribuant aux personnages bibliques la draperie flottante, ils auraient, dans ce cas, cédé à un courant d'idées dont il nous importait de relever la trace pour compléter ces remarques sur l'esthétique des premières générations chrétiennes.

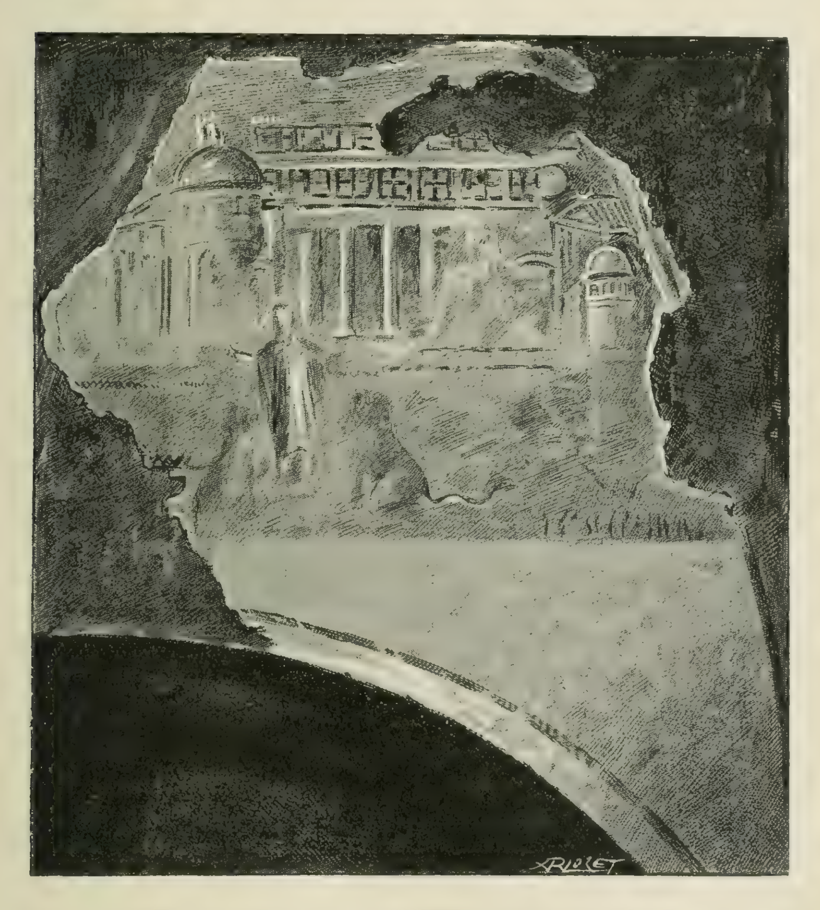
La draperie flottante, plus qu'aucun autre vêtement, révèle le corps humain. Ceci nous ramène à la question précédente, puisque, comme parle Diderot, « l'habit de nature, c'est la peau ; plus on s'éloigne de ce vêtement, plus on pèche contre le goût. » Rien, mieux que la draperie, ne laisse soupçonner les formes qu'elle recouvre, creusant mille plis révélateurs et d'autant plus naturels que son tissu plus souple se prête à exprimer les plus légères saillies, les moindres changements d'attitude, à faire sentir le nu.

VII. Le second art chrétien.

Partout, nous l'avons dit, apparaissent les scènes bibliques, partout aussi le souci de la composition semble absent. A la *Cappella greca* où les sujets sont traités d'une façon moins rudimentaire, la composition proprement dite n'existe pas, mais simplement le décor. Pour la scène de Suzanne surprise au bain on ajoute un

1. E. Renan, *Saint Paul*, in-8°, Paris, 1869, p. 102 sq. Il est possible que le mépris qu'on prodiguait à cette juiverie sordide du Transtevère ait contribué à inspirer un sentiment de répugnance aboutissant à l'exclusion du type. Un Romain qui se respectait ne mettait jamais le pied dans ces quartiers abjects. C'était comme une banlieue sacrifiée à des classes méprisées et à des besognes infectes ; les tanneries, les boyauderies, les pourrissoirs y étaient relégués. Ajoutez à ces différentes causes d'exclusion l'hostilité qui, de très bonne heure, probablement dès 66, lors des bruits qui imputèrent à la juive Poppée et à son entourage le massacre des jardins de Néron, l'hostilité, disons-nous, qui, dès lors, dut détourner les fidèles de reproduire dans les catacombes le type de ces ennemis dont la haine n'était plus un secret. Cf. Clément Romain, *Ad Corinth.*, v, 2 : Διὰ ζῆλον καὶ φθόνον οἱ μέγιστοι καὶ δικαιότατοι στύλοι ἐδιώχθησαν καὶ ἕως θανάτου ἤθλησαν.

pavillon, pour la scène de Daniel on ajoute un palais (fig. 219), mais la mise en scène est absente. Manifestement le but qu'on se propose est de tracer une image qui inculque une idée, rappelle un devoir, traduise une espérance.



219. — Daniel et les lions, d'après Wilpert, *Fractio panis*, pl. IX.

Jamais peut-être dans aucune peinture chez les peuples civilisés l'action n'a été simplifiée à ce point; jamais on n'a fait plus complètement abstraction de tout élément dramatique. Toutefois, cette simplicité, cette nudité qui règle l'ordonnance de chaque scène isolée aboutit, par le groupement et la liaison de tous ces motifs, à un ensemble pittoresque. La fertilité d'invention, la grâce et la liberté des meilleures décorations antiques reparaissent sur quelques pla-

fonds et quelques murailles malheureusement trop rares. Cependant il faut attendre la paix de l'Église et les conditions d'installation entièrement nouvelles qui en résultent pour assister à la manifestation d'un art se montrant sans entraves, en liberté. Il y eut alors non seulement cette différence considérable de peindre, après des murs de caves, des murs de basiliques, mais cette circonstance capitale de donner à ces basiliques une décoration en rapport avec leur structure et leur destination. Et on n'exagère pas en disant que cette circonstance était *capitale* puisque, à son occasion, le symbolisme fit place à l'histoire, le type hiératique à la figure vivante.

Sans la paix de l'Église et les conséquences qu'elle eut pour la peinture, celle-ci aurait eu la destinée du bas-relief qui, faute de se renouveler, s'engourdit et se fige pour devenir tel que nous le voyons sur les sarcophages. L'avènement de la peinture d'histoire amène la disparition de beaucoup de types symboliques, parmi lesquels : Adam et Ève, l'arche de Noé, le sacrifice d'Abraham, David armé de la fronde, l'ascension d'Élie, Suzanne, Daniel, les trois Hébreux, Jonas, Job, Tobie, le Bon Pasteur, Orphée, Ulysse et les sirènes, Psyché et Éros, les amours à la vendange, les orantes. Ils avaient fait bon service ; le terrain de l'art se trouva déblayé d'autant.

Il ne servirait à rien de le dissimuler ; en l'année 313, l'art chrétien n'existait plus. On comptait des ateliers mais pas d'école, parce qu'un patron suffit par chaque atelier, tandis qu'il faut un maître à la tête d'une école et, faute de ce maître, on barbouille encore, mais on ne peint plus, surtout on ne dessine plus. Assurément le moment était critique. Quand on a suivi le progrès de la décadence qui, par degrés, lentement et sûrement, fait trembler le trait et ternir la couleur, quand, à l'extrémité de cette pente glissante, on voit s'ouvrir le gouffre de la dernière persécution, on se dit que tout est perdu.

Il s'en faudra de bien peu. Nulle existence politique assurée, les hommes et les biens livrés à l'arbitraire, plus d'organisation, plus d'édifices, des cryptes violées, ensablées, des traditions interrompues, une société appauvrie, décimée, dispersée. La paix, quand on l'obtient, n'étant jamais que la tolérance, n'apportera pas de cette confiance et de cet entrain nécessaires pour entreprendre l'œuvre énorme de reconstruction, de décoration des églises dévastées[1].

1. Eusèbe, *De vita Constantini*, l. II, c. XLVI, *P. G.*, t. XX, col. 1021 sq. Voir les termes de la lettre circulaire de Constantin aux évêques : « Dans toutes les Églises que tu gouvernes, dans toutes celles dont tu connais les évêques, les prêtres, les diacres, avertis-les tous qu'ils apportent tous leurs soins à la con-

L'avenir de l'art dépendait, semblait-il, de la vaillance avec laquelle on reconstituerait le passé disparu : en réalité, dans l'état auquel le christianisme était réduit, une période nouvelle d'accalmie eût été un remède sans vertu. Pour l'art, comme pour la société chrétienne elle-même, la situation précaire qui durait depuis trois siècles ne pouvait se prolonger indéfiniment, il était grand temps qu'elle prît fin. Ainsi tout dépendait d'un accident politique ou militaire.

Pour que la société politique chrétienne naquît et que l'art chrétien pût renaître avec elle, il fallait qu'une révolution se fît, qu'elle fût complète, heureuse et définitive. Il fallait en outre que cette révolution se fît au profit d'un peuple qui méritât tout ce qu'il pouvait obtenir ; d'un peuple énergique, convaincu, laborieux, patient, héroïque et sage, sans turbulence inutile, en tous points digne de prendre la direction et le gouvernement de l'humanité. Cette révolution s'opéra en 313. Si l'on veut se convaincre à quel point elle était utile, il suffit d'énumérer les forces qu'elle a disciplinées, groupées, fécondées, les œuvres qu'elle a rendues possibles, ce qu'elle a remplacé, ce qu'elle a été, ce qu'elle promettait d'être.

Le résultat, si promptement et si formellement issu de l'incident politique, ne paraît pas, en ce qui concerne l'art, avoir été pleinement apprécié, ni même compris.

A l'instant des germes se mettent à éclore. Ils lèvent partout et à la fois. A Rome, à Byzance, à Antioche, à Jérusalem, à Alexandrie et un peu au hasard entre ces grandes villes, comme la semence échappée d'une main trop pleine. La sève monte de toutes parts, mais sera-t-elle contrainte de suivre les canaux rigides d'un art épuisé ou bien des formes nouvelles lui sont-elles préparées ? La question se posait et on pouvait, non sans raison, se demander ce que les peintres allaient peindre. La révolution consacrée par l'avènement de Constantin venait de rompre avec tout ce qui avait alimenté l'art de la période précédente. Des besoins nouveaux, des habitudes différentes, des exigences imprévues, des croyances hautement proclamées au lieu d'être colportées mystérieusement, impo-

struction des églises ; qu'on répare celles qui subsistent ou qu'on les agrandisse ; là où ce sera utile qu'on en élève de nouvelles. Pour le nécessaire adressez-vous aux gouverneurs des provinces et au préfet du prétoire. » Cf. Eusèbe, *Hist. eccl.*, l. X, c. II-V ; *De laudib. Const.*, c. IX ; *De vita Const.*, l. III, c. XXV-XLIV, XLVIII, L, LI, LII, LV, LIX ; l. IV, c. XXXIX, XLIII, LVIII-LX ; Socrate, *Hist. eccl.*, l. I, c. XVII, XVIII ; Sozomène, *Hist. eccl.*, l. II, c. II, III, IV, XXVI.

saient soudain à l'imagination et au talent des peintres le devoir de couvrir d'immenses surfaces, d'aborder des représentations tenues jusque-là pour impraticables ou inopportunes, d'affronter les ensembles, de s'y montrer tout à la fois habiles et originaux.

Et voici que tout d'un coup les ateliers s'effacent et les écoles se révèlent. Tout est changé dans la manière de concevoir, de voir et de rendre : l'idéal, la poétique, le style et la méthode. On n'ignore pas le passé, ses vieux et naïfs symboles, mais on les repense et on les recrée. Jusqu'à ce moment un art avait existé qui, pris dans son ensemble, exprimait des idées de résignation, de foi en la miséricorde et en l'assistance divine, d'espoir de la résurrection. La douceur, la sérénité régnaient partout et inspiraient cette peinture volontairement abstraite, imprécise et, pour ainsi dire, humiliée [1].

La candeur enfantine et joyeuse, les conceptions didactiques décomposées en leurs idées élémentaires, les idées morales exprimées en paraboles n'étaient que les aspects divers d'une préoccupation unique, la préoccupation de la personne humaine à laquelle tout se rapporte et de laquelle tout dépend.

Pour exprimer d'un mot le caractère essentiel de la révolution artistique de 313, nous dirons que jusqu'alors la peinture était *en fonction* de l'individu ; depuis lors, elle devient *en fonction* de la société.

Dans le chapitre de ce livre consacré aux catacombes nous avons dit l'empressement avec lequel on abandonna ces souterrains à partir du jour où on vit la possibilité de se faire inhumer dans les cimetières à ciel ouvert. Pendant quelques années, sous le pontificat de Damase, on s'engoua de nouveau des sépultures souterraines, mais cette vogue dura peu. Nous devons donc nous attendre à ne pas rencontrer dans les cubicules des ouvrages en grand nombre à partir de la Paix de l'Église. Les conditions défectueuses d'une installation étroite et obscure ne se prêtaient d'ailleurs que médiocrement à la peinture telle que la jeune école la pratiquait. Celle-ci préférait les basiliques et les édifices nouveaux aux cryptes obscures, mais c'est par le travail exécuté dans ces cryptes que nous pouvons seulement connaître des productions de l'école puisque toutes les constructions chrétiennes de l'époque constantinienne ont

1. B. Aubé, *La théologie et le symbolisme dans les catacombes de Rome*, dans la *Revue des Deux Mondes*, 1883, t. LVIII, p. 362-395.

disparu. Or, malgré l'exiguïté et l'incommodité des catacombes, nous voyons, dès le premier quart du IVe siècle, apparaître la conception nouvelle de l'art chrétien. Ce qui le caractérise, c'est un sens inconnu jusque-là, le sens de la majesté. Rappelons-nous le doux et modeste pasteur paissant ses brebis qui est le *leit motiv* de presque toute fresque catacombale. Soudain, son rôle change, on l'assied sur un trône parmi les apôtres ou les saints[1]. Ce n'est pas simplement une réminiscence ou une adaptation de l'adoration des mages, c'est un sujet nouveau dont nous rencontrons un des prototypes au cimetière de Domitille, dans le Christ assis, vu de face, accueillant trois saintes et trois saints qui s'approchent de lui[2]. A partir de cette peinture les scènes analogues se multiplient[3]; mais c'est assez de les avoir rencontrées à cette place, nous les étudierons là où elles ont atteint leur plein épanouissement, sur les mosaïques, à l'abside et sur les parois des basiliques.

A dire vrai, à partir de la Paix de l'Église, l'histoire de la peinture chrétienne est terminée. Non certes que nous voulions dire par là qu'elle cessa de produire; mais les ouvrages qui subsistent dans les catacombes ne représentent plus que d'une façon très insuffisante l'effort artistique qui, désormais, se poursuit au grand jour. Cet effort, dont les mosaïques nous permettent de juger d'une manière assez complète, nous serait entièrement inconnu si nous comptions sur les fresques et les peintures, toutes disparues. C'est donc maintenant vers la mosaïque que doit se diriger notre attention[4]. Mais auparavant nous devons ajouter quelques mots sur les peintures du IVe siècle et des siècles suivants qui nous sont connues par les documents et les découvertes monumentales.

1. Deux essais du IIe et du IIIe siècle n'avaient pas été appréciés ou compris, un Christ juge au cimetière *della Nunziatella*, Wilpert, pl. 75, et un Christ enseignant six apôtres assis à ses côtés, au cimetière de Pierre-et-Marcellin, Wilpert, pl. 96, sont demeurés sans influence.

2. Wilpert, pl. 125.

3. Wilpert, pl. 126, 148, n. 2; 152, 155, n. 2; 170, 177, 193, 262.

4. Hors de Rome, il n'est pas impossible de citer quelques peintures recommandables, par exemple, une chapelle d'el-Bagaouât, autre que celle que nous avons mentionnée, et les peintures de Deir-abou-Hennys à Antinoë. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 2345 sq. Mais ces peintures et quelques autres que nous pourrions énumérer ne représentent pas, selon nous, un état ou une époque de l'art, ce sont des décorations utiles pour nous apprendre le goût populaire comme peut l'être la maison des Saints-Jean-et-Paul au Cœlius, ou bien le degré d'évolution d'un type comme dans les peintures de Baouit, en Égypte, et d'Albano, *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 264.

Dès la fin du IVe siècle et le commencement du Ve siècle, une lettre de saint Nil nous apprend quelles étaient les peintures dont on ornait alors les églises d'Orient. Un éparque, Olympiodore, voulait élever une église et faire décorer l'intérieur d'animaux, de scènes de chasse et de pêche. Saint Nil blâme son projet et propose d'autres motifs : « Dans le *naos* de chaque côté, dit-il, on couvrira les murs de scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, peintes par un bon artiste ; ainsi, ceux qui ne connaissent pas les lettres et ne peuvent lire les Saintes Écritures apprendront par ces peintures les belles actions de ceux qui ont servi Dieu fidèlement ; ils seront excités à imiter cette noble conduite qui leur fit préférer le ciel à la terre, les choses invisibles aux visibles[1]. » Choricius, de Gaza, nous décrit les peintures qui décoraient une des églises de cette ville, au VIe siècle. Il nous apprend que tous les sujets sont empruntés au Nouveau Testament. Le cycle des peintures commence à l'Annonciation : l'ange, descendant du ciel, s'approche de la Vierge, occupée à filer ; il lui parle et il semble qu'on entende ses paroles ; la Vierge est surprise et la pourpre qu'elle tisse s'échappe presque de ses mains. La Visitation vient ensuite et l'on voit Elisabeth se précipiter vers la Vierge dont elle voudrait embrasser les genoux tandis que la Vierge l'en empêche. Plus loin est représentée la Nativité ; l'âne et le bœuf sont auprès de la crèche où repose le nouveau-né ; la Vierge est couchée, à demi accoudée sur le bras droit. Puis une voix céleste avertit les bergers, les distrait de leurs troupeaux ; ils les laissent dans le pâturage, auprès d'une source, à la garde du chien, et se dressent à l'appel. Les uns portent leurs houlettes, d'autres s'en servent pour s'appuyer. L'ange leur apparaît, il leur indique où se trouve l'enfant ; les troupeaux, qui ne se doutent point de l'apparition, paissent ou s'abreuvent, mais le chien, plus intelligent, semble comprendre que quelque chose d'extraordinaire se passe. La peinture suivante représente le vieillard Siméon saluant l'enfant divin porté sur les bras de sa mère. Les scènes qui viennent après représentent les principaux miracles du Sauveur : les noces de Cana où le Christ, accompagné de sa mère, change l'eau en vin ; un des serviteurs verse dans les amphores l'eau contenue dans un vase ; un autre, après avoir rempli la coupe, la fait circuler autour de la table. La figure satisfaite de celui qui boit ne permet pas de douter que le vin soit exquis. Puis c'est la belle-mère de saint Pierre guérie

1. S. Nil, *Epist.*, l. IV, epist. LXI, *P. L.*, t. LXXIX, col. 579.

par Jésus à la demande de l'apôtre; le paralytique et le serviteur du centurion guéris également. Plus loin les funérailles du fils de la veuve, des femmes suivent en gémissant; mais la douleur se change en joie à la suite de la résurrection du jeune homme. Le repentir de la femme adultère, la tempête apaisée, le Christ marchant sur les flots, la guérison du possédé et de l'hémorroïsse, la résurrection de Lazare complètent cette deuxième série.

Enfin viennent les épisodes empruntés aux derniers jours de la vie de Jésus : la Cène, la trahison de Judas, le jugement du Christ, Pilate se lavant les mains, la Crucifixion, les soldats gardant le tombeau, l'Ascension[1].

Ces épisodes recevront avec le temps quelques additions, et saint Jean Damascène ne doute pas que le cycle remonte au début du IVe siècle. Il fait remonter jusqu'à Constantin l'usage de peindre dans les églises « la naissance à Bethléhem, la scène des bergers, l'adoration des mages, l'étoile qui les guidait, le juste Siméon recevant le Christ, le baptême de Jean, les miracles du Christ, sa passion volontaire, sa merveilleuse et salutaire résurrection, sa divine ascension, les événements qui suivirent et les prodiges accomplis par les apôtres »[2].

Parmi les motifs qui furent pour la première fois représentés dans les monuments postérieurs à l'ère des persécutions, nous citerons la Visitation, la Présentation au Temple, les différents épisodes de l'histoire de saint Jean-Baptiste, la Pêche miraculeuse, le Denier de la veuve, les diverses scènes de la Passion, le Crucifiement, dont les premiers exemples connus se trouvent dans le manuscrit syriaque de Rabulas, de l'année 586, et sur les fioles de Monza, envoyées par saint Grégoire le Grand à Théodelinde[3], la Transfiguration, les symboles des quatre évangélistes sur la mosaïque de Sainte-Praxède, l'église « des gentils » et l'église « de la circoncision » à Sainte-Sabine, les cités mystiques de Bethléhem et de Jérusalem, l'agneau couché entre les sept lampes, les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse, bien d'autres encore, ainsi qu'on le verra lorsque nous décrirons le cycle de Sainte-Marie-Majeure, antérieur à l'année 440.

1. *Choricii Gazaei orationes, declamationes, fragmenta*, édit. Boissonnade, p. 91-98.

2. S. Jean Damascène, *Epist. ad Theophilum imperatorem*, c. III, *P. G.*, t. XCV, col. 349.

3. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. fig. 457-461.

A partir de cette époque les grands cycles historiques se multiplient. Un siècle après le cycle de Sixte III, à Sainte-Marie-Majeure, nous rencontrons celui de Saint-Apollinaire-*in-nuovo*, à Ravenne, sous Théodoric, dans lequel sont représentés les sujets suivants : I. Guérison du paralytique ; II. Guérison du possédé ; III. Guérison d'un autre paralytique ; IV. Jésus-Christ séparant les boucs des brebis ; V. Le Denier de la veuve ; VI. Le pharisien et le publicain à l'entrée du Temple ; VII. La résurrection de Lazare ; VIII. La Samaritaine ; IX. La femme adultère ; X. Guérison des deux aveugles ; XI. La pêche miraculeuse ; XII. La multiplication des pains ; XIII. Même sujet ; XIV. La Cène ; XV. Le Jardin des Oliviers ; XVI. Le baiser de Judas ; XVII. L'arrestation de Jésus ; XVIII. Jésus devant le grand-prêtre ; XIX. Jésus prédisant le reniement de saint Pierre ; XX. Reniement de saint Pierre ; XXI. Judas rapportant les trente deniers ; XXII. Jésus devant Pilate ; XXIII. Départ pour le Golgotha ; XXIV. Les saintes femmes au tombeau ; XXV. Les disciples d'Emmaüs ; XXVI. Jésus se montrant aux apôtres. Ce cycle de Ravenne est d'autant plus important que son exécution témoigne des plus grandes qualités. Les scènes de la vie du Christ qui forment la partie supérieure de la décoration de Saint-Apollinaire-*in-nuovo* ainsi que la Vierge et le Christ de la rangée inférieure, appartiennent, sans contestation possible depuis la démonstration de M. Rhan, à l'époque de Théodoric. Ces scènes demeurent le modèle le plus achevé du style narratif dans la peinture chrétienne des premiers siècles. Rien ne se peut imaginer de plus parfait au point de vue de l'intelligence du sujet et de la netteté du groupement. Chaque scène ne comprend que trois ou quatre personnages ; aussi les tableaux s'harmonisent-ils de la manière la plus parfaite avec l'architecture. L'unité d'action est rigoureusement observée. Les attitudes et les costumes achèvent la perfection de ces pages magistrales.

Les tableaux dits « de sainteté » ne sont pas négligés.

Choricius de Gaza est l'auteur d'une description importante dont le sujet entièrement mythologique n'appartient pas à nos études[1], mais Marcus Eugenicus nous a laissé une description du « Martyre de saint Démétrios » ; la voici[2] :

1. Ed. Bertrand, *Un critique d'art dans l'antiquité. Philostrate et son école, avec un appendice renfermant la traduction d'un choix de tableaux de Philostrate l'ancien, Philostrate le jeune, Choricius de Gaza et Marcus Eugenicus*, in-8°, Paris, 1882, p. 352-361.

2. *Id.*, p. 362-363.

« L'héroïsme de la piété se manifeste en traits éclatants dans ce tableau : Démétrios, le martyr du Christ, y est représenté. Il vient sans doute de sortir de sa prison. Assis devant cette prison, sur des degrés de pierre comme vous le voyez, il accueille, plein de joie et de courage, ses bourreaux qui surviennent. Il brûle de subir la mort pour le Christ et aspire à partager son supplice. Comme la croix lui est refusée, il saisit ce qui lui est offert et s'enivre des délices du martyre. La main gauche appuyée avec fermeté sur la pierre où il est assis, la droite levée, il présente son flanc aux piques, heureux, vous n'en doutez pas, du nombre de ses bourreaux, et triomphant. C'est avec un visage brillant de sérénité et un regard où rayonne la grâce qu'il attend les meurtriers ; il invite presque leurs lances à pénétrer tout entières dans son corps. Vous diriez qu'il reçoit ceux qui vont le couronner. Mais la beauté de son noble visage n'impose pas aux bourreaux. Furieux, dans des attitudes farouches, ils élèvent leurs bras impatients, et percent les flancs et la poitrine de la victime, partout où le hasard fait tomber leurs coups. Il y en a un parmi eux qu'émeut la grâce héroïque de l'athlète ; le respect entre dans son cœur et suspend sa lance qu'il ne veut pas plonger dans le flanc du bienheureux. Derrière, se tient le serviteur du martyr, Lupus ; saisi d'effroi, il recule devant ce spectacle et semble vouloir fuir ; mais la pitié triomphe ; le dévouement pour son maître relève son courage, et la douleur de son âme lui donne part à l'épreuve. Ce double sentiment de douleur mêlée d'effroi est exprimé par son geste et son attitude. D'une main, il relève les bords de son vêtement comme pour se dérober tout entier et se soustraire au péril ; il étend l'autre, qu'il oppose dans sa frayeur à l'affreux spectacle. Mais l'expression dominante de son visage, c'est la douleur. Il semble prêt à verser des larmes. Cependant, Démétrios n'attendra pas la récompense de ses travaux ; déjà sur sa tête est suspendue une couronne que tient la main d'un ange descendu des cieux. »

Au ve siècle, sous le règne d'Anastase Ier, Christodore, poète grec né dans la Thébaïde, consacra une description de quatre cent seize vers aux statues qui ornaient le Zeuxippe de Constantinople. Paul le Silentiaire a laissé une description célèbre de Sainte-Sophie, quoique d'un goût détestable. L'emphase et la déclamation font de cette description un dithyrambe : aux pompeuses énumérations, aux métaphores outrées se mêlent des invocations, des apostrophes. Il semble que le luxe déployé dans la décoration des églises ait achevé de gâter

l'imagination depuis longtemps corrompue par les raffinements de l'esprit sophistique. Devant le spectacle de tous ces marbres éclatants, de cet or, de cet argent qui, semés partout avec prodigalité, resplendissent aux parois et aux coupoles de l'édifice, l'impression esthétique a disparu ; il ne reste plus que l'éblouissement du regard et le vertige de l'esprit. Paul le Silentiaire a subi cette fâcheuse influence : de là, une recherche constante des effets brillants ; et cependant, malgré ce goût nouveau qui est celui du barbare, le Grec se retrouve un instant en présence du Christ qui orne le voile de la table sainte, il admire avec un sentiment vraiment antique, la draperie élégamment jetée sur les épaules de ce Christ et retombant en plis magnifiques. Le sens esthétique s'est corrompu, mais le sentiment du beau artistique est resté pur [1].

En 540, Antioche fut prise par Chosroès. Les habitants d'Apamée supplièrent alors leur évêque d'exposer publiquement le bois de la croix, à certains jours indiqués d'avance, afin que les populations des environs pussent accourir à cette cérémonie. Il y eut de grandes processions où l'évêque portait la relique sacrée ; on racontait qu'il était entouré d'une grande flamme qui brillait sans brûler. Pour conserver le souvenir de ce miracle, on le fit peindre au fond de l'église [2].

Il faut reconnaître que parmi les mosaïques, les bas-reliefs et les très rares peintures qui sont parvenues jusqu'à nous, les sujets représentés sont parfois passablement énigmatiques et on s'explique aisément un usage dont nous retrouvons la trace en Occident comme en Orient. L'*Anthologie* renferme une série d'épigrammes chrétiennes, toutes fort courtes, sur les principaux événements de l'Ancien et du Nouveau Testament [3]. La plupart de ces épigrammes ont pour auteur Agathius le scolastique, qui vécut dans la première moitié du VIe siècle. Elles s'appliquent à des peintures [4], car le titre de l'une d'elles l'indique : εἰς τὸν αὐτὸν (Λάζαρον) ἐν Ἐφέσῳ pour une peinture qui représente le même sujet (l'histoire de Lazare), et qui se trouve à Ephèse ».

Le mérite d'art des fresques postérieures à la Paix de l'Église est

1. E. Bertrand, *Études sur la peinture*, p. 416.

2. *Anthologia*, édit. Jacobs, t. I, n. 37-90. On trouve quelques épigrammes du même genre, composés par Ignace le grammairien (n. 109-114), mais c'est un auteur du IXe siècle.

3. Les commentateurs de l'*Anthologie*, t. III, p. 15, le reconnaissent aussi.

4. Evagrius, *Hist. eccl.*, l. IV, c. XXVI, *P. G.*, t. LXXXVI, col. 2744-2745.

généralement médiocre. Exceptionnellement, nous rencontrons cependant des morceaux remarquables. Le cimetière de Callixte conserve le portrait en grandes dimensions des trois saints Policamus, Sebastianus et Carinus[1]. La peinture est du ve siècle et, malgré les traces de décadence, garde quelque chose des traditions de force et d'équilibre des ouvrages plus anciens. Vers le même temps, les catacombes de Naples et de Syracuse[2] s'embellissent de quelques fresques dans lesquelles il est possible de retrouver l'influence des vieux maîtres chrétiens qui peignirent les allégories d'Hermas dans la catacombe de Saint-Janvier. Les peintures de la maison des Saints-Jean-et-Paul, sur le Cœlius, nous intéressent surtout parce qu'elles paraissent conçues d'une manière originale et indépendante des exigences qui se montrent trop souvent dans le choix et l'exécution des sujets aux catacombes. Il y a ici un effort de bon aloi vers le réalisme[3].

Les grands travaux exécutés par le pape Damase dans les catacombes et d'autres entrepris par l'initiative privée firent songer à transporter sur les parois des souterrains éclairés par de larges lucernaires les grandes compositions qui se déployaient à l'aise dans les basiliques ; toutefois, ces tentatives demeurèrent isolées. Elles ne nous ont valu que de rares morceaux intéressants pour l'étude du détail, mais de peu de secours pour la fixation des lignes générales de l'histoire de l'art[4].

Les peintures d'Albano[5] et quelques autres disséminées en Italie n'ont toutes également qu'une valeur secondaire et présentent moins d'intérêt à l'art qu'à l'érudition. Il en est de même en Afrique[6]. En Égypte, au contraire, quelques peintures ont déjà été mentionnées. C'est d'abord celles de la voûte de la deuxième chapelle chrétienne de la nécropole d'El-Bagaouât[7]. Autour de deux cercles ornés de rinceaux et de lauriers, se déroule une théorie de personnages parmi lesquels les héros de l'Ancien et du Nouveau Testament sont mélan-

1. De Rossi, *Roma sotterranea*, t. II, pl. VII.
2. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 357.
3. Dufourcq, *Etude sur les Gesta martyrum romains*, in-8°, Paris, 1900, pl. II, V; *Römische Quartalschrift*, 1888, pl. VI, voir *Dictionn.*, t. I, fig. 82.
4. Wilpert, *Le pitture*, pl. 252-264.
5. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 264.
6. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 724-726.
7. De Bock, *Matériaux pour servir à l'histoire de l'Égypte chrétienne*, in-4°, atlas, Pétersbourg, 1901, pl. XIII, XV.

gés à des personnifications morales dans le goût alexandrin. Ce sont des figures de grande taille, alignées, se détachant sur fond uni, d'un aspect sévère et monumental. Enfin, nous ne ferons que rappeler ici les peintures de l'église souterraine de Deir-abou-Hennys que nous avons reproduites dans le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*[1]. Malgré de graves défauts, ces peintures ne sont pas sans mérite.

VIII. Bibliographie.

P. Allard, *Rome souterraine*, in-8°, Paris, 1877; *L'art païen sous les empereurs chrétiens*, in-12, Paris, 1879. — E. Bertaux, *La peinture dans l'Italie méridionale du* v*e au* x*e siècle*, dans A. Michel, *Histoire de l'art*, in-8°, Paris, 1905, t. I, p. 380. — J. Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, in-fol., Paris, 1904-1906. — H. Cros et Ch. Henry, *L'encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens; historique et technique*, in-8°, Paris, 1884. — A. Dufourcq, *Étude sur les Gesta martyrum romains*, in-8°, Paris, 1900, pl. II-VI. — A. Gayet, *L'art copte*, in-8°, Paris, 1902. — A. Ghignoni, *El pensiero christiano nel arte, secolo I-VI*, in-8°, Roma, 1903. — L. Lefort, *Étude sur les monuments primitifs de la peinture en Italie*, in-12, Paris, 1895. — H. F. Liell, *Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria*, in-8°, Freiburg, 1887. — O. Mitius, *Ein Familienbild aus der Priscillakatakombe mit der ältesten Hochzeitsdarstellung der christlichen Kunst*, in-8°, Leipzig, 1875; *Jonas auf den Denkmalern des christliche Altertum*, in-8°, Leipzig, 1897. — E. Müntz, *Études sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétiennes*, in-8°, Paris, 1886. — A. Pératé, *Les commencements de l'art chrétien en Occident*, dans A. Michel, *Histoire de l'art*, t. I. — F. Piper, *Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst*, in-8°, Weimar, 1847-1851; *Einleitung in die monumentale Theologie*, in-8°, Gotha, 1867. — Raoul Rochette, *Peintures des catacombes*, dans les *Mémoires de l'Acad. des inscript.*, 1838, t. XIII, p. 92-169; *Discours sur les types imitatifs qui constituent l'art du christianisme*, in-12, Paris, 1834. — De Rossi, *Roma sotterranea*, 3 vol. in-fol., Roma, 1864-1877. — J. Wilpert, *Le pitture delle catacombe romane*, in-fol., Roma, 1903; *Die Malereien der Sakramentskapellen in der Katakombe des hl. Kallistus*, in-8°, Freiburg, 1897; *Ein Cyclus christologischer Gemälde aus der Katakombe der heiligen Petrus und Marcellinus zum erstenmal herausgegeben und erläutert*, in-fol., Freiburg, 1893; *Fractio panis*, in-4°, Paris, 1896; *Un capitolo di storia del Vestiaro*, dans *L'arte*, 1898.

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, c. I, col. 2344-2350, fig. 599, 791-793.

CHAPITRE VI

LA MOSAÏQUE

I. *Origines.* — II. *Technique.* — III. *Avant la Paix de l'Église.* — IV. *La Renaissance constantinienne.* — V. *Le mausolée de Sainte-Constance.* — VI. *L'abside de Sainte-Pudentienne.* — VII. *Le second art chrétien.* — VIII. *Mosaïques romaines du Ve siècle.* — IX. *Mosaïques romaines du VIe siècle et au delà.* — X. *Mosaïques de l'Orient.* — XI. *Mosaïques de Ravenne.* — XII. *Bibliographie.*

I. Origines.

On donne le nom de mosaïques à des ouvrages intimement liés à l'architecture qui est leur raison d'être. Cependant la décoration des édifices au moyen de placages et de mosaïques est plus ou moins étroitement coordonnée aux divers systèmes de construction. Celui avec lequel elle forme, pour ainsi dire, une alliance obligée est le système de maçonnerie de blocage ou en briques. Nous laissons aux livres qui traitent de l'antiquité classique l'énumération des textes et des monuments dans lesquels on a reconnu la mention ou la présence de l'émail. Dès la période du haut-empire nous trouvons l'emploi de la mosaïque dans les grandes constructions en Italie ; à Rome, le Panthéon ; à Pompéi, plusieurs pans de murs nous donnent des exemples portant leur date avec eux. Au cours des IIe et IIIe siècles, les constructeurs romains appliquèrent à des entreprises gigantesques telles que les Thermes de Caracalla, ceux de Domitien, la basilique de Maxence, le système de maçonnerie en blocage. A mesure que s'éloignent les beaux jours de l'Empire, la richesse diminue, les membres d'architecture à formes expressives introduits dans la masse du blocage et faits de grands quartiers de pierre, de marbre ou de granit, deviennent de plus en plus rares et disparaissent à peu près complètement.

Nécessairement, les revêtements de différente nature envahissent toute la surface d'où les éléments décoratifs en relief se sont retirés ; désormais l'ornementation tend à devenir exclusivement superficielle.

On voit qu'un tel système ne peut se rattacher à l'architecture en pierres de taille de grand appareil des provinces romaines de l'Orient dans lesquelles la décoration, accommodée aux conditions des matériaux, est exclusivement fondée sur les saillies, moulures ou ornements sculptés des œuvres vives de la construction.

La mosaïque ou placage ne se borne pas à un unique procédé. Elle comprend : 1° la mosaïque de marbre, aux cubes de dimensions très variables, de formes plus au moins régulières, spécialement destinée aux pavements [1] ; 2° les incrustations en plaques de dimensions variables emboîtées de manière à former des scènes [2], comme dans l'ancienne basilique de Junius Bassus [3], dans l'église Sainte-Sabine à Rome, au baptistère des orthodoxes à Ravenne, dans la basilique Sainte-Sophie à Constantinople, à Saint-Ambroise de Milan [4] ; 3° enfin l'*opus alexandrinum* composé de fragments de pierres dures juxtaposés et dessinant des figures géométriques : disques, triangles, losanges, étoiles, etc.

Outre la mosaïque de marbre, on connaissait la mosaïque de verre, d'émail, et nous verrons que, à certaines époques, on ajoutait à l'éclat de ces tapisseries étincelantes des matières plus rares telles que la nacre. On a même cru voir dans la mosaïque de verre un art exclusivement chrétien et on lui a donné le nom de « mosaïque byzantine » [5]. Rien n'autorise cette imagination. Dès le Ier siècle de notre ère, les mosaïstes faisaient communément usage de pâtes d'émail de tous points semblables aux cubes d'émail employés à l'époque chrétienne [6] ; ce fait était déjà avéré au XIIe siècle pour le moine Théophile [7]. Non seulement on employait dès lors les pâtes

1. Voir dans ce volume : *Pavements historiés*. On donnait à cette mosaïque le nom d'*opus tessellatum* quand les cubes étaient réguliers, d'*opus vermiculatum* quand ils étaient irréguliers.

2. C'est l'*opus marmoreum sectile*, cf. Nesbitt, *On wall decoration in sectile work as used by Romans*, dans *The Archæologia*, 1880, t. XLV, p. 269 sq.

3. Montfaucon, *Diarium Italicum*, in-fol., Paris, 1708, p. 107 ; Duchesne, *Liber pontificalis*, in-4°, Paris, 1886, t. I, p. 250 ; De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1871, p. 1-64.

4. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. I, fig. 40, 43, 44.

5. Cette erreur a été réfutée par E. Müntz, *La mosaïque chrétienne pendant les premiers siècles*, in-8°, Paris, 1893, p. 10 ; on trouvera, note 2, la liste des auteurs qui ont propagé cette imagination.

6. Pompéi, maison n. XXII, 8e ilot, 6e région, etc. Cf. E. Müntz, *op. cit.*, p. 11 et les notes.

7. *Schedula diversarum artium*, Vienne, 1874, p. 113, l. II, c. XII. Cf. E. Müntz, dans le *Bulletin de la Société nat. des antiq. de France*, 1885, p. 243-245.

vitrifiées, mais on les prodiguait, on en variait les dimensions et les couleurs avec toute la maîtrise d'un art en possession de tous ses moyens [1]. La difficulté de se procurer certaines pierres, telles que le lapis lazuli, amena les verriers romains à des imitations d'une perfection déconcertante ; ils variaient les tons depuis le sombre jusqu'au clair et fabriquaient même d'autres nuances dans la même gamme telles que le bleu turquoise [2].

« Les mosaïques, écrit Pline, débutèrent à l'époque de Sylla ; un carrelage en petits cubes qu'il fit exécuter dans le temple de la Fortune, à Préneste, existe certainement encore aujourd'hui. Du sol, les carrelages montèrent ensuite aux plafonds ; ils furent alors de verre et c'est une invention récente [3]. » Le théâtre de Scaurus [4] à Rome, était revêtu de marbre pour le soubassement et la scène, de verre pour la partie moyenne, de panneaux dorés pour la partie supérieure. Peut-être ce mode de décoration n'était-il pas aussi rare qu'on l'a pensé. Au XVIe siècle, un antiquaire espagnol vit à Rome « en fouillant les contreforts du mont Quirinal vers une rue qui allait de Subure à Sainte-Marie-Majeure, quatre murs entiers revêtus de plaques d'émail de plusieurs genres, encadrées de bordures aussi en émaux de différentes couleurs. Ces panneaux suivaient de haut en bas la direction des parois » [5] et comme il ne peut s'agir ici d'émail parfondu sur métal, nous nous trouvons donc en présence de plaques vitreuses d'émail incrustées à froid ou simplement appliquées.

Ce mode de décor en verre se rapproche fort de la marqueterie en marbre découpé, *marmor interrasum*, représentant des animaux, des figures géométriques, qui, suivant Pline, recouvrait les murailles des édifices. Il paraît probable que l'on a parfois employé l'un pour

1. Barbier de Montault, *La mosaïque du dôme à Aix-la-Chapelle*, Paris, 1869, p. 32.

2. Artaud, *Histoire abrégée de la peinture sur mosaïque*, in-8°, Lyon, 1835, p. 128.

3. Pline, *Hist. nat.*, l. XXXVI, c. LXIV.

4. M. Gerspach est disposé à croire que dans le passage de Pline relatif à la décoration du théâtre de Scaurus il est question de plaques de verre colorées et non de mosaïques. Mais E. Müntz fait observer que le mot *vitrum* a deux sens. Déjà Passeri, *Lucernae fictiles Musei Passerii*, t. I, p. 67, proposait de rapporter ce passage à des bas-reliefs en verre.

5. Pablo de Céspedes, *Discorso sobre la comparacion de la antigua y moderna pintura y escultura*, dans José Amador de Los Rios, *El arte latino bizantino*, in-4°, Madrid, 1861, p. 134.

l'autre, surtout lorsqu'il s'agissait de l'ornementation des parties élevées d'un édifice, à une distance où l'œil ne pouvait apprécier la différence du marbre et du verre [1]. Ce n'était pas toutefois de pures raisons d'économie qui faisaient employer le verre, mais un raffinement de luxe, car le verre était alors prisé très haut comme matière décorative. « Celui-là se croit pauvre et mesquin, écrit Sénèque, dont les murailles ne brillent pas de grands et précieux disques ; dont les mosaïques alexandrines n'incrustent pas du marbre africain relevé par un somptueux encadrement simulant la peinture [2]. »

Le décor en verre n'a pas été étranger aux édifices chrétiens. La basilique profane de Junius Bassus, construite sur l'Esquilin vers le début du IVe siècle et mise par le pape Simplicius (468-483) sous le vocable de Saint-André, offrait encore au XVIe siècle une double décoration : dans l'abside, une mosaïque chrétienne ; sur les parois latérales, des sujets mythologiques et historiques de l'époque impériale en marqueterie de marbre. Quelques parties conservées, tant à la chapelle Saint-Antoine qu'au musée du Palatin et au palais Albani, montrent que ces sujets étaient composés non seulement de pierres, mais aussi de pâtes vitreuses colorées [3]. Parmi ces compositions se trouvait le rapt d'Hylas et il est probable que cet ouvrage, et d'autres dans le même goût, auront paru incompatibles avec la destination nouvelle donnée à l'édifice par le pape Simplicius ; mais nous ne nous trouvons pas ici devant un spécimen unique. Prudence nous apprend que les arcs de la basilique de Saint-Paul, à Rome, étaient ornés de verre [4] et Sidoine Apollinaire dit la même chose de l'église de Lyon [5]. Peut-être avons-nous encore un débris appartenant à la catégorie de verres incrustés, dans un chrisme en marbre blanc trouvé dans le cimetière de Sainte-Agnès et inscrit dans un cercle de 0 m 20 de diamètre [6]. Ce chrisme est découpé à jour dans la plaque de marbre ; les vides ménagés entre les cloi-

1. Pline, *op. cit.*, l. XXXV, c. I. Hübner, dans *Bullettino dell' Instituto di corrispond. archeol.*, 1873, p. 43. Cf. Peigné-Delacourt, dans le *Bull. de la Soc. des antiq. de France*, 1859, p. 77.

2. Sénèque, *Epist.*, LXXXVI.

3. Ciampini, *Vetera monimenta*, in-fol., Romæ, 1690, t. I, pl. XXII-XXIV. Cf. F. von Minutoli, *Ueber die Anfertigung... der farbigen Gläser bei den Alten*, in-fol., Liegnitz, 1855, p. 15, pl. IV.

4. *Peri Stephanon*, hymn. XII, vs. 53, *P. L.*, t. LX, col. 566.

5. *Epistolar.*, l. II, epist. X, *Ad Hespericum*, I, *P. L.*, t. LVIII, col. 486.

6. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 228 ; De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1872, p. 32, pl. III ; 1875, p. 80 sq., pl. VI.

sons étaient remplis d'une pâte de verre jaspé de différentes couleurs. Au reste, en Occident, ce mode de décoration devint de plus en plus répandu à mesure que s'avança la décadence[1].

II. Technique.

Les mosaïques chrétiennes, au sens le plus général de ce mot, se composent de cubes d'émail plus ou moins fins. Comparés à ceux des mosaïques païennes, les cubes sont généralement beaucoup plus gros ; néanmoins leur nombre reste tel qu'il suffit, dans les vastes compositions murales, à confondre l'imagination. Ch. Texier a calculé que dans la mosaïque de l'église Saint-Georges de Salonique, chaque cube mesure 0 ^{m2} 005, soit 40,000 cubes par mètre carré de superficie et pour l'ensemble de la mosaïque de la coupole (904 ^{m2} 608), environ 36,184,320 cubes. Dans le mausolée de Galla Placidia, à Ravenne, qui, écrit E. Müntz, au point de vue de l'assemblage des matériaux et de la finesse des teintes, peut passer pour l'ouvrage le plus achevé de l'art chrétien primitif, certains cubes n'ont pas plus de 0 ^{m2} 003 de côté, et dans la chapelle Saint Zénon, de la basilique de Sainte-Praxède à Rome, la figure de sainte Pudentienne, haute d'environ 1 ^{m} 10, se compose de cubes mesurant en moyenne deux tiers de centimètre carré. Une figure n'était d'ailleurs pas traitée entièrement avec des cubes de mêmes dimensions ; on les choisissait plus petits pour la tête et pour les parties que l'on voulait traiter avec un soin particulier. Cette remarque se vérifie en particulier dans les mosaïques de Sainte-Sophie de Constantinople[2] et dans la chapelle du pape Jean VII au Vatican[3].

La mosaïque chrétienne en Italie et en Orient se compose de cubes d'émail teints dans la masse, de cubes de verre dans lesquels on a introduit une feuille d'or et de cubes de verre dont on fait usage généralement pour les parties blanches ou grises. Les cubes d'argent et les incrustations de nacre sont d'un usage exceptionnel.

1. José Amador de Los Rios, *op. cit.*, p. 136.
2. Salzenberg, *Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel*, Berlin, 1854, p. 29.
3. E. Müntz, *La mosaïque chrétienne pendant les premiers siècles*, p. 24 ; R. Kanzler, *Osservazioni sulla tecnica dei musaici nei cimiteri cristiani*, dans *Nuovo bull. di arch. crist.*, 1900.

Ce qu'on appelle « émaux de couleur » n'est que du verre coloré à l'aide d'oxydes métalliques, *vitrum*. Le mot *smaltum* apparaît pour la première fois dans le *Liber pontificalis*, au IXe siècle, dans la notice de Léon IV, et il s'agit là, non d'émaux pour mosaïques, mais d'émaux tels qu'on les employait pour la décoration de l'orfèvrerie. Nous n'avons donc pas à nous occuper ici de ce terme et du mode de travail auquel il se rapporte.

L'étude de la composition chimique des émaux colorés ne peut trouver place dans ce livre. Cette étude paraît d'ailleurs assez peu avancée, mais un simple aperçu du sujet à propos des mosaïques de l'église Saint-Georges de Salonique fera voir tout le profit que la science archéologique et historique tirerait d'une analyse minutieuse des oxydes métalliques mis à la disposition des ouvriers pendant les premiers siècles de notre ère. Dans ces mosaïques, qui datent du VIe siècle, les « bleus sont composés de cobalt et d'oxyde bleu de cuivre, vulgairement nommé fritte de cuivre, couleur décrite par Vitruve. Les rouges sont de deux sortes, l'un est obtenu au moyen d'ocres ou oxydes de fer; l'autre, qui est principalement employé dans les teintes de chairs, est formé d'un émail composé de silice, potasse, protoxyde de cuivre. Les violets sont dus au manganèse; ils sont employés dans les vêtements des personnages, les noirs intenses sont obtenus par un procédé que nous ne connaissons pas. L'émail vert est un oxyde de cuivre, la force de la cuisson en varie l'intensité. Les émaux jaunes sont obtenus par une coloration d'antimoine; les blancs, par le moyen de l'oxyde d'étain. Ch. Texier ajoute qu'il n'a remarqué aucune pierre naturelle dans ces mosaïques »[1]. A Bethléhem, dans l'église de la Nativité, le blanc vif est rendu par la nacre[2].

Les cubes dorés paraissent remonter jusqu'au Ier siècle de notre ère. On les obtenait par l'application d'une feuille de métal sur une masse de verre transparente[3]. Toutefois, les procédés de fabrication variaient. A Salonique, les cubes sont composés d'un verre légèrement coloré en jaune dans sa masse et qui paraît avoir subi une seconde cuisson après l'application de l'or[4]; à Sainte-Sophie de Constantinople le dé de verre est doublé d'une feuille métallique que

1. Texier et Pullan, *Architecture byzantine*, in-fol., Londres, 1864, p. 149.
2. De Vogüé, *Les églises de la Terre-Sainte*, in-4°, Paris, 1860, p. 72.
3. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1877, p. 60.
4. Texier, *op. cit.*, p. 149.

recouvre une plaque de verre très mince[1]. A Salonique, cette feuille de couverture est parfois fort épaisse.

Ainsi que nous le verrons en traitant de la verrerie, la fabrication des cubes d'or offre de frappantes analogies avec celle des fonds de coupe dorés.

Une particularité nous apprend tout ce que l'art des anciens supposait d'expérience et d'études. On trouve un certain nombre de cubes d'or ayant la dorure appliquée sur une galette de verre plus ou moins foncé. Des cubes provenant de la nef de Sainte-Marie-Majeure montrent l'or appliqué sur une masse noirâtre ou rouge ; on signale un fait analogue sur un cube d'or au baptistère des Orthodoxes, à Ravenne. Ce n'étaient là que des essais isolés qui se généralisèrent seulement au XIIe siècle. Or, il est reconnu aujourd'hui que, pour des raisons physiques évidentes, le fond rouge soutient, mieux que le fond translucide, l'éclat de l'or.

La mosaïque d'argent diffère à peine, par son mode de préparation, de la mosaïque d'or, mais sa place est bien inférieure dans l'histoire de l'art. Ce n'est que d'une manière exceptionnelle qu'on rencontre les mosaïques d'argent. Produit essentiellement byzantin, on le voit employer à Sainte-Sophie de Constantinople[2], à Ravenne, à Palerme, à Pise.

Enfin la nacre a été employée concurremment avec le marbre à Saint-Vital de Ravenne, à Parenzo et dans les églises coptes d'Égypte[3].

Dans le chapitre relatif à l'émaillerie, nous dirons quelle obscurité persistante recouvre la question de savoir où les artistes s'approvisionnaient de la matière première indispensable à leurs travaux, émail ou pâte de verre. Nous ne sommes pas plus avancés pour la mosaïque proprement dite. Les centres de fabrication de l'émail et du verre de couleur à l'époque de nos recherches ne sont pas connus.

Nous ignorons de même les travaux qui précédaient l'opération de l'incrustation. Le mosaïste travaillait-il d'après un carton ? Composait-il lui-même ce carton ou bien avait-il recours à des peintres de profession ? E. Müntz est disposé à admettre que les méthodes

1. Fougeroux de Bondaroy, *Recherches sur les ruines d'Herculanum... avec un Traité sur la fabrique des mosaïques*, Paris, 1770, p. 179.

2. Salzenberg, *Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel*, p. 28.

3. Butler, *The ancient coptic churches in Egypt*, in-8°, Oxford, 1884, t. I, p. 38-40.

en usage chez les mosaïstes des XIIe et XIIIe siècles n'avaient guère changé depuis le temps de Justinien, et ce point paraît vraisemblable jusqu'à preuve du contraire. On peignait donc directement des figures sur l'enduit frais destiné à recevoir l'incrustation, et c'est sur cette fresque que le mosaïste, succédant au peintre, posait ses cubes d'émail.

Tout le champ était couvert d'un enduit coloré afin que les intervalles des cubes ne fussent pas remplis d'une bavure blanche qui aurait altéré l'harmonie de l'ensemble [1], pour les cubes dorés, en particulier, le mortier dans lequel ils étaient fixés avait une coloration jaune rougeâtre [2].

III. Avant la Paix de l'Église.

La mosaïque joua un rôle des plus modestes dans la décoration des catacombes. La rareté des ouvrages de maçonnerie, indispensables pour servir de base aux incrustations de marbre ou d'émail, explique le peu de développement d'un procédé décoratif si bien adapté, pourrait-on croire, aux galeries et aux chambres souterraines. Une autre circonstance concourait à écarter la mosaïque des lieux obscurs et étroits où elle perdait la moitié de ses avantages. Une mosaïque ne peut être jugée qu'à distance ; vue de trop près, l'ensemble ne se saisit plus, il disparaît dans l'aspect confus des cubes multicolores rapprochés avec plus ou moins d'art. Ce n'est qu'après la Paix de l'Église et les aménagements de saint Damase que la mosaïque fut employée dans une plus large mesure à l'ornementation des cryptes et des chapelles.

On ne saurait toutefois passer sous silence les mosaïques des catacombes [3]. La bibliothèque Chigi conserve deux portraits en mosaïques [4]

1. A Salonique, d'après Texier, le contour de chaque figure est marqué par une teinte intense et le milieu est rempli par des cubes dont la pose suit le contour du modelé. La substance servant à lier les cubes est une pâte faite de travertin pilé et d'huile de lin.

2. La fresque était purement conventionnelle : une teinte rouge marquait l'emplacement des incrustations en or, une teinte violette annonçait l'émail rouge. Ces teintes sous-jacentes étaient, semble-t-il, variables suivant les ateliers ou les localités.

3. De Rossi, *Roma sotterr.*, t. III, p. 582, 592-593.

4. De Rossi, *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle Chiese di Roma anteriori al secolo XV, Tavole cromolitografiche con cenni storici e critici*, in-fol., Roma, 1872, pl. I. On peut rapprocher de ces portraits celui que signale E. Müntz, *La mosaïque chrétienne*, p. 66.

provenant de la catacombe de Cyriaque. Ces portraits sont ceux de Fl. Jul. Julianus et de sa femme Maria Simpl. Rustica, mariée à quinze ans, morte à dix-huit, et représentée en buste, les mains levées dans le geste de l'orante. Ces deux médaillons ont, malheureusement, beaucoup souffert. Les cubes dorés ont presque tous perdu leur feuille d'or, les cubes manquants ont été remplacés au hasard sans aucun souci, semble-t-il, de conserver l'harmonie des teintes. Quoi qu'il en soit de ces dégradations, nous avons dans ces deux portraits des monuments d'un art vraiment romain, avant toute influence byzantine. Nous aurons occasion d'étudier ailleurs ces portraits et d'en tirer parti pour l'histoire du vêtement. Pour nous en tenir à l'ouvrage lui-même, il nous donne un utile document sur la technique de la mosaïque au IVe siècle. A la même époque paraît remonter un monument qui ne nous est connu que par des descriptions et qui tapissait l'intérieur d'un arcosolium ; il représentait le Sauveur assis sur un globe accompagné des princes des apôtres [1].

Nous ne trouvons plus ensuite que des fragments : un coq au combat [2] que M. J. Ficker croit pouvoir faire remonter jusqu'à la première moitié du IIe siècle [3] ; quelques débris représentant des têtes ; des scènes bibliques, séparées par des bandes dans lesquelles couraient des fleurs [4] ; des empreintes de vase, de fleurs et de génies dans la crypte du pape saint Eusèbe [5]; enfin des symboles, des monogrammes, des inscriptions dont le détail sera donné ailleurs. Le pavement, découvert en 1838, dans le cimetière de Sainte-Hélène *ad duas lauros*, offre une colombe et des entrelacs bruns et jaunes sur fond bleu [6], il appartient à l'époque de Constantin.

Des fouilles opérées à Rome près de la *via Venti Settembre*, le palais du ministère de la maison royale et le jardin public, ont amené la découverte, à 1 m 60 de profondeur, d'un pavement de mosaïque de forme rectangulaire, ayant couvert une superficie de 8 m 40 sur

1. E. Müntz, *op. cit.*, p. 68-70.

2. *Id.*, p. 74; L. Perret, *Les catac. de Rome*, t. IV, pl. VII, n. 3.

3. *Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans*, in-8°, Leipzig, 1890, p. 163.

4. Marchi, *Monumenti delle arti cristiane primitive*, Roma, 1844, pl. XLVII, p. 237; L. Perret, *op. cit.*, t. III, pl. XXXVI ; E. Müntz, *op. cit.*, p. 78-83; De Rossi, *Musaici*, pl. 4.

5. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 2783, fig. 938.

6. Perret, *op. cit.*, t. II, pl. LXIII, LXIV; t. VI, p. 67 ; Marchi, *op. cit.*, pl. VI-VIII ; Garrucci, *Storia*, t. IV, pl. 204, n. 3.

6 m 70 [1] (fig. 220). Ce pavement avait été bouleversé partiellement par l'établissement de murs modernes. Le fond de la mosaïque est



220. — Mosaïque d'un oratoire domestique, d'après *Bullettino della commis. arch. comunale di Roma*, t. XXIX, p. 87.

blanc, avec un double encadrement moucheté de noir. Aux quatre angles et au milieu de deux côtés se voient des canthares de grande dimension d'où s'échappent de larges volutes de feuilles, gris et colombin, qui garnissent tout le fond sauf un espace carré, réservé

1. G. Gatti, *Notizie di ricenti trovamenti di antichità*, dans *Bullett. della commiss. archeol. comunale di Roma*, t. XXIX, 1901, p. 86-89.

aux deux tiers de la longueur, entouré d'un double trait formant cadre et au centre duquel se voit une croix équilatérale sur un fond multicolore. La croix est un peu dissimulée et tout autour d'elle, sur un fond blanc, nage un banc de petits poissons gris. Cette décoration date du IIIe siècle de notre ère. Elle diffère pour la partie centrale de tout ce qu'on connaît de cette époque. La croix dissimulée, les poissons, ne laissent presque aucun doute. Les grandes dimensions de la salle confirment l'opinion qui y voit un oratoire chrétien dans une maison privée à l'époque des persécutions. Il est possible, bien que ces rapprochements soient souvent de notre fait plutôt que la pensée des anciens, qu'on ait ici une représentation inspirée de cette phrase bien connue de Tertullien : « Nous sommes de petits poissons, par rapport à Jésus-Christ notre Poisson ; nous naissons dans l'eau et nous ne sommes sauvés qu'à la condition de demeurer dans l'eau [1]. »

On remarquera la position du cadre crucifère. Dans les mosaïques païennes, si l'artiste introduit une composition artistique, celle-ci occupe exactement le centre de la salle. Au contraire, le cadre crucifère se trouve vers le fond de la salle, cette anomalie n'est pas sans raison. Il paraît probable que nous avons ici l'emplacement de l'autel situé au fond de la salle afin de laisser les deux tiers environ d'espace libre pour les fidèles.

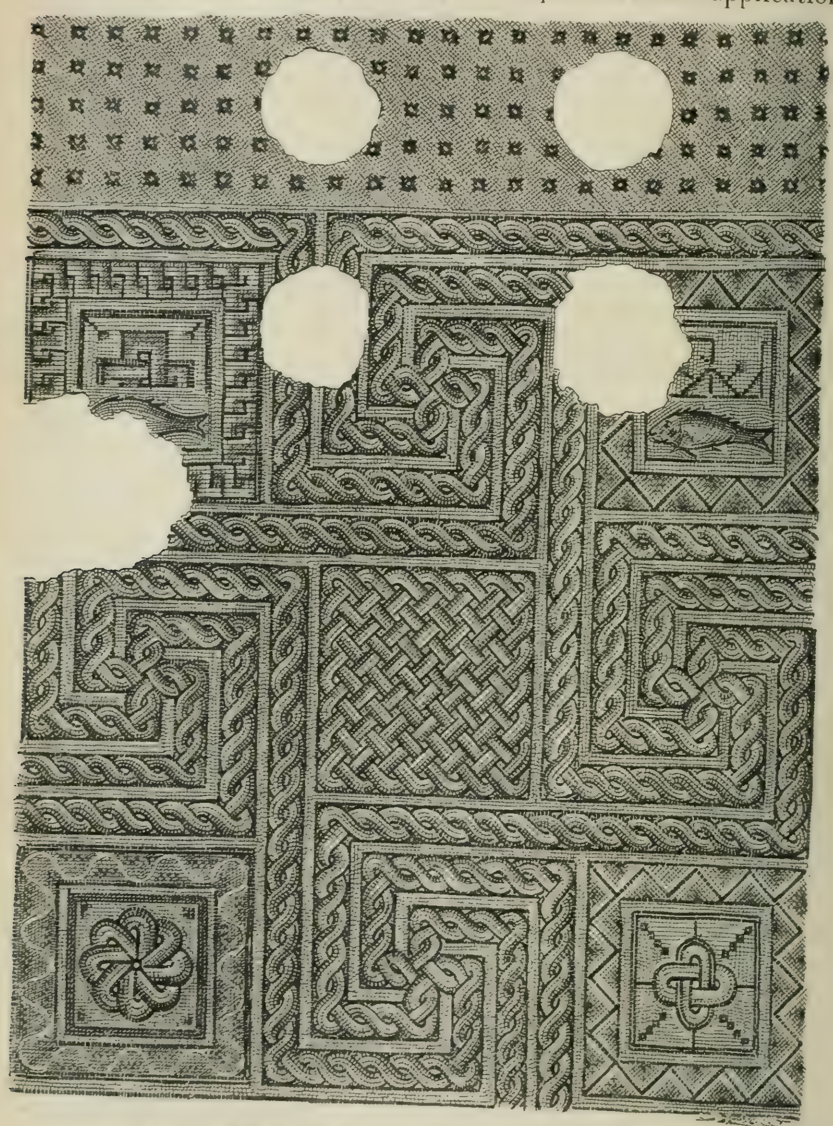
A Parenzo, en Istrie, les archéologues locaux ont trouvé l'emplacement d'un édifice ancien, un petit oratoire, qu'ils jugent antérieur à la persécution de Dioclétien [2] (fig. 221). Il ne subsiste aujourd'hui qu'un débris de mosaïque caché par d'autres mosaïques que recouvrait le pavement actuel de l'église. Cette triple succession d'édifices nous conduit-elle jusqu'à la *primitiva ecclesia* dont parle une inscription découverte sous le maître-autel de la basilique Eufrasienne [3] ? Il est difficile de prendre parti sur d'aussi faibles indices

1. Tertullien, *De baptismo*, I : *Nos pisciculi, secundum ἰχθὺν nostrum Jesum Christum, in aqua nascimur ; nec aliter quam in aqua permanendo salvi sumus.*

2. A. Amoroso, *Le basiliche cristiane di Parenzo*, in-8°, Parenzo, 1891, p. 25 ; O. Marucchi, *Le recenti scoperte nel duomo di Parenzo*, dans *Nuovo bull. di arch. crist.*, 1896, t. II, p. 19. En ce qui concerne les antiquités de Parenzo on trouve le détail des découvertes dans les *Atti e memorie della Societa Istriana di archeologia e storia patria*, t. I, 1885 sq. Le tome XIV, 1898, fasc. 3e, 4e, contient un résumé utile de P. Deperis, *Parenzo cristiana*. Scritto inedito, in-8°, Parenzo, 1899, 145 p. et 1 pl.

3. Kandler, dans *L'Istria*, 1847, p. 219 ; G. Pesante, *S. Mauro protettore della città e diocesi di Parenzo*, in-8°, Parenzo, 1891, p. 68 ; A. Amoroso, *op. cit.*,

que ceux dont on dispose. L'objection très vague tirée de la « discipline des premiers temps » n'a, en l'espèce, aucune application



221. — Mosaïque de Parenzo, d'après une photographie.

p. 13, et fac-similé pl. I; P. Deperis, *S. Mauro e S. Eleuterio vescovi martiri di Parenzo, con appendice dell' avv.* A. Amoroso, in-8°, Parenzo, 1898, p. 66; O. Marucchi, *op. cit.*, p. 125; *Civiltà cattolica*, 1898, t. I, p. 219; *Analecta bollandiana*, 1899, t. XVIII, p. 377.

fondée sur les textes ; reste le débris de mosaïque qui aurait donc appartenu à la première basilique, remplacée à l'époque constantinienne par un *exiguum templum*, ou bien ayant appartenu à ce dernier édifice. La mosaïque n'offre aucun signe, aucun détail d'où l'on puisse inférer une date ou simplement une limite chronologique certaine. La technique du pavement permet de le faire remonter au IIe siècle. L'insertion de deux poissons interrompant les dessins commencés a été certainement postérieure à l'exécution de la mosaïque et ne permet pas de mettre en doute le christianisme de celui qui a ordonné cette introduction du célèbre symbole de l'ἰχθὺς. Ce symbole n'a guère été employé après la Paix de l'Église. La technique et le type que nous montre la mosaïque ne nous permettent pas de faire dater l'addition des deux symboles après le IIIe siècle.

L'explication la plus vraisemblable serait celle qui verrait ici un oratoire, une « église domestique » installée dans une habitation privée dont un des appartements fut attribué aux réunions liturgiques. Le propriétaire voulut alors lui donner une décoration en rapport avec sa destination nouvelle. On remarquera quatre lacunes disposées symétriquement à la partie supérieure de la mosaïque. Il n'est pas douteux un seul instant, que nous avons ici la trace des supports soit d'une table, d'un coffre, d'un autel, qui recouvrait la moitié des cadres dans lesquels on a inséré tardivement les poissons, soit que la partie ancienne fût déjà recouverte, soit qu'on ait pris des mesures afin de réduire la transformation au strict nécessaire.

L'adoption du symbole de l'ἰχθὺς porterait naturellement à penser qu'il s'agissait d'un autel.

Nous sommes malheureusement moins instruits de la forme qu'affectait le lieu de réunion dont le pavement subsiste en partie. Les altérations apportées au plan primitif par les édifices construits à cette place ne laissent le champ à aucune conjecture sérieuse [1].

IV. La Renaissance constantinienne.

Nous avons écrit, à plusieurs reprises, dans les pages qui précèdent, ces mots pleins de promesses : *la Renaissance constantinienne*, et l'étude des grandes constructions monumentales entreprises à Jérusalem et à Constantinople fait voir que cette Renaissance a

1. O. Marucchi, *op. cit.*, p. 21, estime que trois fragments de mosaïque trouvés au même niveau ont appartenu à l'édifice à une époque postérieure.

existé. Jusqu'ici, nous n'en avons relevé la trace, marquée d'originalité véritable, que dans les édifices. La fresque, la sculpture et le bas-relief ne nous offrent rien de comparable ; au contraire, la mosaïque, à peine représentée jusqu'à ce moment par des travaux chétifs et d'une exécution mesquine, va nous offrir un aspect nouveau de la Renaissance constantinienne.

L'étude des fresques catacombales, on se le rappelle, nous a montré, à partir du IVe siècle, deux courants artistiques distincts. L'un n'est autre chose que l'art de la période précédente prolongé, étendu plus que développé ; l'autre, étranger au précédent, procède d'une conception décorative essentiellement différente et, par certains aspects, contradictoire à la conception jusqu'alors régnante. Ce deuxième courant nous a paru digne de la plus grande attention, mais un examen rapide nous a permis de reconnaître que les productions qui le représentent dans les catacombes manquent des caractères distinctifs des œuvres originales. Elles ne s'y trouvent pas à leur place, elles ne sont que des pastiches dont les types sont ailleurs. Ces types, c'est dans les mosaïques que nous les rencontrons.

Tout d'abord, il importe de déterminer les limites dont nous ne sortirons pas. Par mosaïque, on peut entendre le procédé technique et tous les ouvrages exécutés d'après ce procédé et les procédés qui s'en rapprochent. Nous n'entreprenons rien de semblable. La technique a été exposée avec les détails indispensables ; quant aux spécimens des mosaïques chrétiennes, qui subsistent en très grand nombre, il n'entre pas dans notre dessein d'énumérer les produits commerciaux, tels que les tombes de Thabraca [1] et les ouvrages qui nous révèlent l'existence d'écoles mosaïstes locales dont les modèles et les procédés étudiés à leur place justifieront, par leur défaut d'originalité, l'omission que nous en faisons ici.

C'est en Italie que les mosaïques conservées dans quelques églises, nous initient aux origines de l'art moderne. On en trouve à Ravenne, à Venise, à Florence, à Milan, à Parenzo, à Palerme, on en trouve notamment à Rome et ces dernières comptent, non seulement des chefs-d'œuvre, mais des compositions d'ensemble qui, bien qu'altérés par quelques restaurations partielles, n'en offrent pas moins une série d'inappréciables documents. Les murs d'une trentaine d'églises qu'elles décorent ont, en effet, été élevés à des époques différentes,

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, au mot Afrique, t. I, col. 715-724.

ainsi, pendant près d'un millier d'années, comme l'a fait voir le recueil de J.-B. De Rossi, nous possédons des mosaïques formant une suite presque ininterrompue.

Si on a égard à une certaine barbarie inséparable d'un très grand nombre de ces peintures, on s'étonne moins de la longue indifférence qu'on leur a témoignée. A peine quelques archéologues leur ont-ils prêté attention : Ugonio, Bosio, et, plus que les autres, Ciampini. Nul artiste, jusqu'au temps de Louis Vitet ne les admira et ne les comprit. Avant lui, on décrit, on commente telle ou telle mosaïque, sans autre dessein que d'en expliquer le sens, d'en dévoiler les obscurités symboliques et d'en déterminer la date et l'origine soit au moyen de documents écrits, soit à l'aide de traditions, de rapprochements. Les reproductions qui accompagnent ces travaux participent à l'incorrection de tout dessin archéologique jusque vers le milieu du XIXe siècle. On peut dire, avec Vitet, que la gravure n'a eu, pour les mosaïques, d'autre but que d'indiquer sommairement l'ordonnance de la composition, le nombre des personnages, leur pose respective, leurs gestes principaux et de faciliter ainsi l'intelligence du texte par un moyen plus sûr et plus commode que si on employait de simples lettres, ou d'autres signes de convention. Aussi, bien que gravées et publiées plusieurs fois depuis deux ou trois siècles, ces mosaïques sont à peine connues [1], ou, du moins, elles offrent un champ d'étude absolument nouveau, dès qu'il s'agit d'y voir ce que, pour notre part, nous y voulons chercher, c'est-à-dire, non plus des notions sur les mœurs, les vêtements, les usages, les rites des chrétiens primitifs, mais un chapitre d'histoire de l'art, l'état du goût, le caractère du style et du dessin à Rome et dans l'Occident, depuis l'émancipation des communautés chrétiennes pendant et après le règne de Constantin.

Deux séries de mosaïques serviront de base à notre étude ; la série de Rome pour l'art du IVe siècle, représenté par Constantin : la série de Ravenne pour l'art du VIe siècle représenté par Justinien.

Après l'effort factice d'où sortit l'*art augustal*, la tradition antique qui, de Trajan aux Antonins, avait fait une chute si prompte et n'avait cessé d'aller s'amoindrissant toujours pendant le IIIe siècle

1. Le prix exorbitant (1.200 fr.) du recueil de J.-B. De Rossi, *Musaici cristiani*, le rend inabordable non seulement aux archéologues, peu fortunés d'ordinaire, mais à un grand nombre de bibliothèques publiques et de sociétés savantes.

semblait, sous Constantin, réduite à un tel degré d'impuissance qu'on devait s'attendre à la voir mourir d'épuisement. Heureusement, cette tradition antique se perpétuait, vivait d'une vie obscure dans les catacombes. C'est là, nous l'avons montré, que se trouve le trait d'union entre l'art antique et l'art de la Renaissance. Tandis que l'art romain s'alourdit, se matérialise, l'art des souterrains conserve en partie les qualités de hardiesse et de souplesse du style campanien. Ses ornements, ses arabesques, ses compartiments symétriques, ses capricieux enroulements, ses fantaisies, ses paysages de Pompéi, reparaissent ici rajeunis, transformés, plus délicats, plus onctueux, sacrifiant moins à la routine et plus au sentiment. L'art des catacombes touche au spiritualisme robuste et vivace dont s'inspire l'art grec de la période la plus parfaite. Pouvons-nous croire que le christianisme, si soigneux d'entretenir pendant trois siècles le pâle lumignon de la Beauté, dérobé à ceux qui laissaient le flambeau éclatant vaciller et s'éteindre, va, au jour de son triomphe, étouffer cette lueur ou bien cesser de s'en éclairer et d'en recueillir aucun profit jusqu'au moment, déjà proche, où les barbares survenant vont tout interrompre, tout briser et rendre pour longtemps étrangers l'un à l'autre, et incompatibles en apparence, l'art antique et l'esprit chrétien.

Ce que nous nous proposons d'examiner dans les mosaïques, c'est la trace de cette transformation de l'art antique qui nous est apparue dans les catacombes. Nous allons ressaisir *le fil qui s'est enfoncé sous terre et remonter avec lui à la surface* ; nous saurons alors si le fait de transmission que nous avons constaté dans la nécropole romaine est un fait isolé, sans conséquences extérieures, un fait qui commence et qui finit là, ou si, au contraire, le christianisme vainqueur, libre enfin de bâtir et d'orner des églises ailleurs que sous la terre, persiste à s'approprier les traditions du style antique, et trouve encore, au moins pour quelque temps, jusqu'à l'approche des barbares, et malgré l'abaissement de plus en plus notoire des arts profanes à Rome et dans l'empire, quelques inspirations dignes des catacombes et de l'Antiquité.

Pendant le IVe siècle, exactement de la Paix de l'Église au sac de Rome — 313-410 — il exista une période artistique productive et originale dont le siège fut à Rome et dont le souvenir se résume dans la mosaïque de Sainte-Pudentienne. Ce siècle fut, à proprement parler, la Renaissance constantinienne, dont la pensée inspiratrice et le style sont nettement romains avec un mélange de plus

en plus sensible de la pensée, du style et des éléments orientaux.

La mosaïque est l'expression de cet art romain parvenu, au IVe siècle, à la plénitude de ses moyens. Pour s'en convaincre, il suffit de constater la persistance de l'ancien style romain dans le dessin des graves et majestueuses figures de la mosaïque de Sainte-Sabine ou des arcs triomphaux de Sainte-Marie-Majeure et de Saint-Paul ; bien que ces grandes pages décoratives laissent déjà pressentir les défauts dominants pendant la première moitié du Ve siècle : la monotonie et une symétrie trop rigoureuse. La souplesse et le mouvement font place à la roideur et à la rigidité. Il nous reste dans les dessins de San-Gallo, conservés dans la bibliothèque Barberini et dans deux panneaux de mosaïques du musée du Capitole, un moyen d'apprécier les grandes décorations mosaïques au début du IVe siècle. Dessins et panneaux rappellent le dernier monument de grandes dimensions entièrement décoré en mosaïque de marbre, la basilique érigée en 317 par le consul Junius Bassus, transformée en église chrétienne sous le vocable de Saint-André in Catabarbara à la fin du IVe siècle et détruite au XVIIe. La substitution de la mosaïque d'émail à la mosaïque de marbre, vers cette époque, ajouta beaucoup à la splendeur des revêtements grâce à la variété et à la vivacité incomparables du coloris. Malgré ce rajeunissement éclatant, l'art chrétien de l'âge classique s'est parfaitement conservé dans les mosaïques de la deuxième moitié du Ve siècle, au baptistère de Latran et à la voûte de l'oratoire de Saint-Jean-l'Évangéliste ; et cette conservation n'est due qu'à l'imitation des partis décoratifs empruntés aux cubicules des Catacombes.

A Saint-Côme-et-Saint-Damien, où la mosaïque peut remonter aux trente premières années du VIe siècle, le style des grandes figures apparaît d'une importance capitale ; c'est l'instant de transition où l'art chrétien classique s'affirme dans la direction nouvelle et commence à devenir l'art byzantin. Cette transformation du style romain, dans lequel les figures étaient bien proportionnées, avaient grande allure, se drapaient noblement, s'accomplit vers la fin du VIe siècle et le début du siècle suivant. Pour cette période nouvelle, nous avons des monuments instructifs dans l'arc de la basilique de Saint-Laurent, dans les absides de Saint-Théodore, de Sainte-Agnès, de Saint-Étienne-le-Rond et dans les autres compositions où la raideur anguleuse des figures, la symétrie trop sévère, la richesse abusive du vêtement et de la parure, imitées de la cour byzantine,

caractérisent un type absolument spécial aux absides depuis le VI[e] jusqu'au IX[e] siècle. C'est la voie de la décadence rapide.

V. Le mausolée de Sainte-Constance.

L'église circulaire de Sainte-Constance, sur la voie Nomentane, nous offre le plus ancien édifice chrétien du IV[e] siècle décoré de mosaïques [1]. Cette église servait alors de baptistère à l'église voisine, dite de Sainte-Agnès, encore debout quelques pas plus loin. Les mosaïques ont des mérites fort divers suivant qu'on considère celles des absides [2] et celles de la voûte annulaire [3], ces dernières vont particulièrement nous retenir. Dans ces mosaïques, la technique n'offre rien de très parfait. Les cubes sont de dimension moyenne ; la taille est sans finesse et sans précision, bien que suffisamment régulière ; l'enchaînement aussi laisse quelque chose à désirer. En un mot, ce sont de bonnes mosaïques, purement décoratives, d'un effet harmonieux, agréable, mais, à tout prendre, très inférieures aux grands ouvrages de cet art ; par exemple, à la bataille d'Arbelles découverte à Pompéi et aux pavements de la maison des *Laberii*, à Oudna [4]. Ainsi, à ne consulter que le caractère du travail, ce n'est ni au II[e] ni même au III[e] siècle, c'est tout au plus au IV[e] siècle que la voûte annulaire a été décorée. Le sujet de cette décoration, la vendange, Éros et Psyché, a joui, dès les catacombes, d'une vogue aujourd'hui incontestée [5]. Or ce n'est pas seulement la même idée, le même symbolisme, ce sont les mêmes ajustements de feuilles et de rinceaux qui reparaissent, les mêmes enfants, les mêmes oiseaux groupés dans le feuillage. S'il s'agissait de Bacchanales, si c'était la vigne de Bacchus et non la vigne du Seigneur qu'on eût voulu représenter, la scène serait-elle donc si calme, si chaste ? Y verrait-on régner cette douceur, cette modestie ? Ici pas l'ombre de délire, point de fureur, point d'ivresse : la paix, au contraire, la paix et l'innocence des vignerons de l'Évangile.

Quelle est maintenant, au point de vue de l'art, la valeur de ces

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 946-958, fig. 234.

2. *Id.*, t. I, fig. 239. Le tambour de la coupole était revêtu d'incrustations de marbre laissant passer l'éclairage par douze fenêtres. Au-dessus la voûte était couverte de mosaïques, grattées en 1620.

3. *Id.*, t. I, fig. 238 ; A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. I, fig. 90-100.

4. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 409.

5. *Id.*, t. I, col. 1610 sq.

mosaïques ? Elles forment un ensemble régulier, méthodique, d'une parfaite symétrie. Douze travées, correspondant aux douze colonnes géminées qui portent la coupole, coupent la voûte circulaire a intervalles égaux. La décoration varie de travée à travée : ici des scènes de vendange, là de simples méandres, des ornements purement géométriques ; plus loin des figures d'hommes ou d'animaux, encadrées une à une dans des enroulements ; puis les vendanges recommencent, puis les méandres, et ainsi de suite. Ces mosaïques se détachent sur fond blanc, à l'exception d'une seule travée revêtue d'ornements sur fond d'or. Cette travée est la partie de l'édifice où fut trouvé le tombeau de Constance dont le sarcophage offre des sculptures en bas-relief du même caractère que les mosaïques de la voûte : ce sont aussi des pampres et des raisins, et de jeunes garçons, des génies, cueillant le fruit de la vigne [1]. Quelle est donc en définitive la valeur de ces mosaïques ? Y trouvons-nous cette vie, cette flamme, cette jeunesse, ce retour instinctif aux grandes traditions, ces éclairs d'originalité qui nous étonnent et nous charment dans quelques fresques d'élite des catacombes ?

Franchement, non. Il y a tout juste assez de christianisme dans ces voûtes pour affimer qu'elles ne sont pas païennes ; il n'y en a pas assez pour que l'art s'en ressente, pour qu'il s'en trouve rajeuni, transformé. Mais précisément, c'est ce qui fait leur grande importance, ce qui montre que le fil de la tradition antique est sorti de dessous la terre, qu'il n'est ni rompu ni perdu. Les mosaïques de Sainte-Constance sont dans le prolongement des fresques des catacombes. Toute la partie ornementale, tout l'accessoire sort d'une réclusion trois fois séculaire, un peu roidi, un peu appauvri, mais dans une inspiration et un style qui rappellent les meilleures traditions. La partie figurée, au contraire, est terne et un peu vulgaire, les personnages manquent d'élégance, ils sont courts et presque trapus. L'échelle est d'ailleurs trop petite pour que les physionomies jouent un rôle important ; or, sans physionomies, point d'expression, et l'expression est, dans les catacombes, la grande nouveauté, la ressource inattendue qui prépare les voies aux destinées de l'art moderne.

Le tambour de la coupole était divisé en deux zones par une corniche peinte en *opus sectile marmoreum* [2]. La zone inférieure décorée de douze panneaux de marbre bordés de listels, agrémentée

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 243.
2. *Id.*, t. I, fig. 237.

de petits pilastres, de consoles, de frises en lamelles de marbre, resplendissait sous la lumière intense des douze fenêtres de la zone supérieure, reliées entre elles par une décoration architectonique d'ordre ionien soutenant une corniche ornée de couples de dauphins entortillés sur des tridents. De cette corniche s'élançait la voûte admirablement décorée de mosaïques avec un goût tout imprégné des réminiscences de l'art hellénistique [1]. Ces mosaïques n'ont pas été seules détruites ; le mur circulaire de l'édifice était jadis percé de quinze niches et l'autel était surmonté d'une petite coupole, le tout décoré en mosaïque et dont il ne subsiste rien. Cette petite coupole montrait deux scènes, dont l'une était comme le premier croquis de la vaste composition que nous allons rencontrer dans un instant à Sainte-Pudentienne ; on y voyait le Christ siégeant parmi les apôtres, accompagné de deux femmes debout, vêtues de robes blanches. Enfin, les mosaïques des absides latérales ont été épargnées et nous ont conservé la plus ancienne représentation de ces compositions qui vont devenir le thème le plus habituel de l'art chrétien. Dans l'une, Dieu le père assis sur le globe du monde, donne à Moïse la Loi ; dans l'autre, le Christ debout sur la montagne, d'où s'échappent les fleuves mystiques, proclame la Loi nouvelle dont il confie le texte à saint Pierre et la prédication à saint Paul [2]. « Tel était, dans ses grandes lignes, le décor du plus charmant édifice de l'antiquité chrétienne, décor qui a ses racines dans l'art classique et dans le symbolisme gracieux des catacombes, et qui déjà s'épanouit en nouvelles et impérissables figures [3]. »

VI. L'abside de Sainte-Pudentienne.

C'est à Rome que nous rencontrons la production la plus parfaite de toute la mosaïque chrétienne, celle qui porte l'empreinte du christianisme sans cesser d'être fidèle aux grandes lois du goût antique, une œuvre vraiment chrétienne et classique à la fois qui renferme les enseignements les plus décisifs sur l'état de l'art chrétien au IVe siècle. Cette mosaïque orne l'abside de l'église de Sainte-Pudentienne, près de Sainte-Marie-Majeure, à l'extrémité de la *via Urbana*, entre le Viminal et l'Esquilin. La scène est à moitié mys-

1. Nous avons décrit ce plafond, *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 952, et figuré la décoration, fig. 235, 236.
2. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 955 sq., fig. 239.
3. A. Pératé, *Hist. de l'art*, p. 42.

tique et à moitié réelle. Au centre de l'hémicycle, le Christ, richement vêtu, est assis sur un trône splendide ; de la main droite il bénit, de la gauche il tient un livre ouvert sur lequel on lit ces mots : DOMINUS CONSERVATOR ECCLESIAE PUDENTIANAE. En arrière du trône s'élève un monticule de forme conique, une sorte de calvaire sur lequel est plantée une grande croix d'or recouverte de pierreries. Au-dessus de la croix, dans les nuages, on voit l'ange, le lion, le bœuf et l'aigle, images symboliques des quatre évangélistes : telle est la partie mystique du sujet. Le reste se compose d'êtres vivants, d'êtres terrestres, de figures historiques et presque de portraits. Les vaillants défenseurs de la foi : saint Pierre d'un côté, et de l'autre saint Paul ; le vieux Pudens, ses deux fils et cinq autres Romains, leurs amis et leurs frères, sont groupés autour du trône du Sauveur, assistant à la glorification allégorique du christianisme triomphant. Le rapprochement d'une scène réelle et d'une scène idéale dans la même composition n'est pas une invention chrétienne. Presque tous les tableaux religieux de l'art païen reposaient sur cette donnée, ainsi qu'en témoignent les descriptions qui nous en restent et plusieurs peintures pompéiennes. La description qui précède doit, pour être complète, mentionner deux jeunes filles, debout, en arrière des autres personnages, les dominant de toute leur hauteur, et tenant suspendue, l'une sur la tête de saint Pierre, l'autre sur la tête de saint Paul, la couronne des martyrs [1]. Le fond est un décor architectural [2].

Nous avons ici une grande œuvre, un vrai tableau où toutes

1. Peut-être ces figures féminines sont-elles simplement allégoriques, peut-être sont-elles historiques, ce qui parait peu probable ; en ce cas ce serait l'éponyme de l'église, sainte Pudentienne, et sainte Praxède.

2. On ferait tout un livre sur cette mosaïque à laquelle De Rossi, *Musaici*, a consacré une impérissable monographie. On a proposé bien des explications du décor architectural ; De Rossi y voyait le *Vicus Patricius* au IVe siècle ; le P. Grisar, *Analecta romana*, t. II, dissert. XIII, se fonde sur la mosaïque de Madaba pour voir à Sainte-Pudentienne les grandes constructions constantiniennes de Jérusalem. Cette vue a été adoptée par la *Revue biblique*, 1900, t. IX, p. 484 ; elle parait, en effet, très vraisemblable. Si cette explication était définitivement démontrée, on voit son grand intérêt et ses conséquences pour l'histoire de l'art le plus romain, la mosaïque. Il se serait trouvé imprégné et envahi par cet Orient auquel, décidément, rien ne pouvait, semble-t-il, se soustraire en Occident. Barbet de Jouy, *Les mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome*, in-8°, Paris, 1857, a révélé l'existence de la mosaïque de Sainte-Pudentienne dont pas un archéologue ne paraissait plus avoir connaissance.

les conditions du style pittoresque sont fidèlement conservées : disposition savante et animée des personnages, distribution par groupes et à des plans divers, draperies franchement accusées, larges plis, amples étoffes, attitudes variées, accent individuel, grandeur, harmonie, régularité de l'ordonnance, distinction de l'œuvre, expression des individus, tous les traits essentiels de l'art antique s'y trouvent encore vivants ; on ne sent la décadence qu'à certaines faiblesses d'exécution et de détail, et, par compensation, on découvre dans ces figures des trésors qui sont les promesses mêmes de l'art des temps modernes. La mosaïque de Sainte-Pudentienne, admirée par le Poussin, est le monument le plus achevé de ce qui nous reste de l'art chrétien en sa période historique.

D'après la décoration de Sainte-Constance et de l'abside de Sainte-Pudentienne, nous pouvons imaginer en quelque façon la décoration des édifices chrétiens de l'époque constantinienne. La polychromie et le naturalisme, ces deux tendances qui constituent la pensée essentielle de l'art catacombal, atteignent un degré que nul ne se serait hasardé de prédire. La mosaïque et la fresque — celle-ci toujours subordonnée désormais — occupent tout espace laissé libre par la sculpture ornementale. La beauté est en raison directe de la richesse, la basilique vaticane, pour laquelle Constantin semble avoir voulu épuiser la profusion même, n'est plus qu'une page historiée. La façade de l'atrium, la grande façade de l'église, les nefs, les arcs, l'arc triomphal, l'abside reluisent de couleurs et de dorure. La mosaïque absidale nous est connue par un dessin du XVII[e] siècle. Nous voyons que les petites absides latérales de Sainte-Constance contiennent bien, comme nous l'avons reconnu, la promesse de l'art nouveau. Mais cet art, il faut le redire encore, ne se détache pas brusquement du goût antique ; il le rappelle, l'utilise et ne semble s'en séparer qu'à regret. La mosaïque nous montre le Christ assis sur un trône entre saint Pierre et saint Paul, la scène est encadrée par des palmiers ; sur le sol — et c'est ici que les réminiscences se multiplient — sont disséminés de petits temples ronds parmi lesquels se voient des arbres que des petits génies frappent de leur cognée.

VII. Le second art chrétien.

L'iconographie nouvelle — ce que nous appelions dans le chapitre précédent « le second art chrétien » — entrée en possession de ses

moyens, sait maintenant ce qu'elle veut et à quoi elle tend. Nous empruntons à un archéologue qui est aussi un artiste délicat, une page qui expose avec la concision et la justesse désirables la nouvelle phase de l'art, celle qui en est véritablement la forme chrétienne. « Un grand effort, écrit M. Pératé [1], a été accompli pour fixer le type du Christ, très différent de l'adolescent imberbe que présentent les fresques des catacombes. Il est bien évident que les artistes se sont tenus à l'écart des interminables controverses qui divisèrent les docteurs du IIIe et du IVe siècle, les plus nombreux inclinant à croire, d'après Isaïe, que le Fils de Dieu avait été dépourvu de beauté, allant même, avec Tertullien et saint Cyrille d'Alexandrie, jusqu'à lui donner des formes abjectes ; d'autres, avec saint Jérôme et saint Jean Chrysostome, lui faisant conquérir les âmes par la beauté de ses traits autant que par ses discours. Les œuvres des artistes chrétiens s'inspirent du sentiment populaire et toujours vivace de la beauté des immortels. Le Christ des catacombes avait quelque chose de la grâce d'un Apollon ; celui des mosaïques aura quelque chose de la majesté d'un Jupiter ; mais il est bien vrai que le sentiment chrétien, à défaut de traditions orales ou écrites, en l'absence surtout d'un portrait authentique, suffit à marquer la divine figure d'une empreinte originale. Il est intéressant de constater que le type imberbe de Jésus persistera longtemps encore dans l'art des basiliques (et dans l'art des sarcophages) auprès du type barbu qui caractérise d'ordinaire le Sauveur dans sa gloire. Jésus donne la Loi au monde chrétien dans l'attitude de commandement des empereurs, debout ou assis sur un trône constellé de gemmes ; il est vêtu de la toge et du pallium, le nimbe entoure sa tête d'un cercle lumineux, où se dessinera bientôt une croix, aux côtés de laquelle brilleront l'A et l'Ω, pour rappeler les paroles de l'Apocalyse : « Je suis l'Alpha et l'Oméga, le « premier et le dernier, le principe et la fin [2]. » Auprès de cette figure que l'on peut appeler historique et réelle, la figure symbolique de l'Agneau occupe la place que l'art mystique des catacombes donnait au bon Pasteur. C'est l'Agneau de l'Apocalypse, « debout sur la « montagne de Sion [3], » et couronné du nimbe. Si les évangiles sont la grande source où va puiser l'art historique et réaliste, l'Apocalypse, par ses visions enflammées, n'offre pas moins de richesses à l'art

1. *Les monuments de l'art chrétien en Occident*, dans A. Michel, *Histoire de l'art*, t. I, p. 42-44.
2. Apoc., XXII, 13, voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 1.
3. Apoc., XIV, 1.

symbolique. De l'Apocalyse viennent ces figures qui ornent l'arc de l'abside et l'arc triomphal des basiliques : c'est l'Agneau égorgé, étendu sur un trône, devant lequel est ouvert le livre aux sept sceaux [1] ; ce sont les sept candélabres mystiques [2], les quatre symboles des Évangélistes, le Lion, le Bœuf, l'Homme et l'Aigle [3] ; enfin les vingt-quatre vieillards qui adorent l'Agneau, et tendent vers lui leurs couronnes [4]. Le fleuve de vie, splendide comme le cristal, qui jaillit du siège de Dieu et de l'Agneau [5], ce sont les quatre Évangiles comparés aux quatre fleuves du Paradis, Gion, Phison, Tigre et Euphrate ; les âmes fidèles y vont boire, sous la figure du cerf [6] et surtout sous la figure des brebis, qui sortent par groupes égaux (généralement au nombre de douze) de Jérusalem et de Bethléhem ; Jérusalem, c'est la ville de l'ancienne Alliance, l'*Ecclesia ex circumcisione* ; Bethléhem, c'est la ville de la Nouvelle Alliance, l'*Ecclesia ex gentibus* ; en sorte que ces figures des deux Églises, symbolisées matériellement par l'image de deux villes ceintes de murs avec des portes et des tours, se personnifient encore idéalement en deux femmes vêtues de blanc, que nous avons vues à Sainte-Constance, et dont le type se perpétuera par la mosaïque et la sculpture jusqu'à la fin du moyen âge. Elles résument par leur opposition ce parallélisme des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament que l'art chrétien, se conformant à l'enseignement théologique, va désormer adopter. Ce parallélisme, nous le verrons, devient une des lois principales de l'art chrétien, où, comme dans l'église même, tout doit aboutir à la figure du Rédempteur. Mieux encore que les symétriques figures de la Synagogue et de l'Église des Gentils, les deux absides de Sainte-Constance avaient incarné en leurs puissantes compositions du don de la Loi ancienne et de la Loi nouvelle la concordance des deux Testaments ; mais elles demeurèrent un monument unique. L'art chrétien ne s'essaiera plus avant longtemps à figurer Dieu le Père autrement que par un signe intelligible : ce sera, au sommet des absides consacrées à la gloire du Fils, la main divine qui sort des nues et tient suspendue au-dessus du voile du ciel la couronne des récompenses éternelles, tandis que plane la

1. Apoc., v, 1, 6.
2. Apoc., I, 12.
3. Apoc., IV, 7.
4. Apoc., IV, 10.
5. Apoc., XXII, 1.
6. Ps. XLI, 2. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 883 sq.

colombe rayonnante de l'Esprit. Voici, dans les vers où saint Paulin décrit la mosaïque absidale de la basilique de Nole construite aux premières années du vᵉ siècle, tout un commentaire de ce riche symbolisme : « La Trinité étincelle dans son entier mystère. Le « Christ est debout sous la forme d'Agneau ; la voix du Père tonne « du haut du ciel, et dans la colombe se répand l'Esprit-Saint. La « Croix rayonne dans un cercle lumineux ; la figure des apôtres est « représentée par un chœur de colombes. L'unité divine de la Trinité « se résume dans le Christ ; la Trinité ayant d'ailleurs ses emblèmes. « La pourpre et les palmes indiquent la royauté et le triomphe. Celui « qui est la pierre de l'Église est debout sur la pierre d'où coulent « les quatre fleuves sonores des Évangélistes, vivantes ondes du « Christ. »

Saint Paulin nous entraîne à Nole dont il a tant célébré la basilique et sa décoration. Quelques fragments de mosaïques subsistent seuls aujourd'hui dans la petite église de Cimitile. Le baptistère de Naples est au contraire représenté par des restes considérables [1] d'après lesquels nous constatons l'influence du style romain jusque dans la Campanie. Mais c'est à Rome qu'il nous faut revenir pour rencontrer la gracieuse voûte de l'abside de la chapelle des Saintes-Rufine-et-Seconde dans le baptistère de Latran. La décoration se compose de volutes d'acanthe dont la verdure est rehaussée de touches d'or, le tout se déroulant sur un fond bleu sombre.

Rarement école a su donner à une composition la solennité qui nous frappe dans les nombreuses représentations du Christ remettant aux princes des apôtres les insignes de leur pouvoir, ou enseignant au milieu de ses disciples. Nous voyons en même temps surgir à Rome, à Naples, à Ravenne, à Milan, des ensembles décoratifs qui nous séduisent encore aujourd'hui par la richesse, par l'exquise appropriation des ornements et par l'harmonie du coloris.

Ce n'est pas à dire toutefois que l'art — et en particulier la peinture — se soit élevé au niveau qu'il occupait sous Auguste ou sous Trajan. L'éducation des artistes chrétiens offrait bien des lacunes, et s'ils parvinrent à les dissimuler, par exemple en ce qui concerne l'insuffisance de leurs connaissances anatomiques, ce fut parce qu'ils substituèrent les figures drapées aux figures nues, si chères à leurs

1. Cosimo Stornajolo, *I musaici del battistero di S. Giovanni in fonte nel duomo di Napoli*, dans *Atti del II congresso di arch. crist.*, Roma, 1902, p. 269-276 ; Venturi, *Storia*, t. I, fig. 102-104.

prédécesseurs païens. On ne peut, à cet égard, que souscrire aux judicieuses observations d'Émeric David : « Les draperies offraient encore des restes remarquables de beau style, les têtes avaient de la vérité, on pouvait même dire, quelque expression ; mais les contours des membres étaient souvent pauvres et lourds. Les articulations surtout commençaient à manquer de justesse, et ce vice radical, en mettant au jour l'ignorance des dessinateurs, annonçait plus que tout autre que la dégradation n'aurait point de terme. »

Toute cette glorieuse renaissance constantinienne en Occident prend place entre la paix de l'Église et la guerre des Goths, entre les mosaïques du mausolée de Sainte-Constance et celles des Saints-Côme-et-Damien (526-530). Il faut jeter un regard sur les productions de ce temps, afin de prendre une juste idée, non seulement du mérite technique et artistique, mais de la fécondité qui a produit un si grand nombre d'ouvrages.

Au IVe siècle : les mosaïques de Sainte-Constance, quelques fresques des catacombes de Callixte, de Prétextat, de Domitille, de Sainte-Agnès, des Saints-Marcellin-et-Pierre, de Cyriaque, de Saint-Sébastien ; puis les compositions détruites de la basilique de Saint-Pierre, du Latran, du baptistère du Vatican (366-384) ; à Ravenne, l'église de Saint-Ursus (379-396) ; les mosaïques de Sainte-Pudentienne — abside et chapelle de Saint-Pierre — celles de la crypte de Saint-Eusèbe, à Rome, enfin, celles de Sainte-Agathe-Majeure, à Ravenne, exécutées sous l'épiscopat de saint Pierre l'Espagnol (396-425), de la basilique de Saint-Laurent à Césarée (396-423).

Au Ve siècle, à Rome : mosaïques du portique de Saint-Venance, de Sainte-Sabine (423-432), de Sainte-Marie-Majeure (432-440), de Saint-Paul-hors-les-murs (440-461), de l'oratoire de Sainte-Croix (461-468), de la chapelle de Saint-Jean-Baptiste (*id.*), de Saint-Jean-l'Évangéliste (*id.*), tous trois au Latran, de Sainte-Agathe-in-Subura (vers 470), de Saint-André-in-barbara (468-483); fresques : catacombes de Domitille, de Generosa, de Callixte, de Sainte-Agnès.

A Ravenne : mosaïques du mausolée de Galla Placidia (avant 440), Saint-Jean-l'Évangéliste, dont les mosaïques furent exécutées par ordre de Placidia (*id.*), basilique de Saint-Laurent (435), chapelle de Saint-André (439-449), église de Saint-André-Majeur (443-449), basilique Petriana (447-452), baptistère des Orthodoxes (451); fresques : multiplication des pains ; *Historia psalmi quem cotidie cantamus* (449-452).

A Milan : chapelle Saint-Satire, dans la basilique Fausta ; chapelle Saint-Aquilin, à Saint-Laurent.

A Naples : baptistère (date douteuse).

A Capoue : Sainte-Prisque ; Sainte-Marie-di-Capua.

A Nole : basilique de Saint-Felix (avant 420).

A Siponte (474-491).

Au VIe siècle, à Rome : mosaïques : oratoire de Sainte-Croix (498-514), basilique du Vatican (*id.*), Saint-Etienne-le-Rond (523-530), Saints-Côme-et-Damien (526-530), Saints-Apôtres (555-560), Saint-Laurent-hors-les-murs (577-590), Sainte-Agathe (590-604), oratoire de Sainte-Lucie (*id.*).

A Ravenne : mosaïques : Saint-Apollinaire-*in-nuovo* (zone supérieure), Sainte-Marie-in-Cosmedin, Sainte-Marie-Majeure (521-534), bains du palais archiépiscopal ou baptistère des Ariens (539-546), Saint-Vital (541), Saint-Etienne (546-556), Saint-Michel-Archange (545), Saint-Euphémie (545-556), Saint-Apollinaire *in nuovo* (zone inférieure), basilique Petriana (chapelle de Saint-Mathieu-et-Saint-Jacques, 556-569), chapelle archiépiscopale, chapelle des Saints-Marc, Marcellus et Felicula, Saint-Apollinaire *in classe* (574-595).

Pendant le règne de Théodoric († 526), Ravenne, Pavie et Naples reçoivent le portrait en mosaïque de ce prince.

A Naples : mosaïques de la Stéphanie (535-555).

A Verceil : mosaïques de la cathédrale (555).

Au VIIe siècle. — Si, pendant le VIe siècle, l'équilibre a été rompu au profit de Ravenne, au VIIe siècle, Rome reprend sa revanche, du moins eu égard au nombre des compositions. A la mosaïque absidale de Saint-Apollinaire-*in-classe* (671-677) Rome oppose celles de Sainte-Agnès (626-638), Saint-Pancrace (*id.*), oratoire Saint-Venance (637-642), Saint-Etienne-le-Rond (642-649), Saint-Pierre-ès-Liens (680), Saint-Théodore. Et on s'accorde à attribuer au même siècle quelques fresques des cimetières de Pontien, de Saint-Valentin, de Saint-Callixte. Citons encore les portraits de saint Grégoire le Grand (590-604), de son père et de sa mère exécutés par ordre de ce pape dans le monastère du Cœlius.

Les peintures dont Théodelinde († 625) fit orner son palais de Monza méritent aussi une mention. Elle y fit représenter les exploits des Lombards.

Au VIIIe siècle, abstraction faite des incrustations de Sainte-Anastasie à Olona (725), Rome est la seule ville italienne qui semble avoir été ornée de mosaïques. Nous y remarquons celles de l'ora-

toire du pape Jean VII au Vatican (705-707), des oratoires de Grégoire II (715-731) et de Grégoire III (731-741), du triclinium et de l'oratoire de Zacharie au Latran (741-752) ; oratoire et chapelle de la Vierge (757-767), les deux triclinia de Léon III au Latran (795-816), des Saints-Nérée-et-Achillée (*id.*), de Sainte-Suzanne (*id.*), de l'oratoire de l'archange (*id.*), du triclinium du Vatican, de l'oratoire de la Sainte-Croix, à Saint-Pierre (*id.*), de la confession de Saint-Pierre, du *Sancta Sanctorum*, trois fresques du cimetière de Pontien (Lefort, p. 114-116). Mentionnons encore les peintures dont le pape Constantin fit orner le portique de Saint-Pierre (708-715), l'*orbis terrarum descriptus*, peint par ordre du pape Zacharie (741-772), et la Vierge exécutée sous Etienne III (768-772).

Au IXe siècle, à Rome : mosaïques de Sainte-Maria-in-Dominica (817-824), Sainte-Praxède (*id.*), Sainte-Cécile (*id.*), oratoire des Saints-Martinien-et-Procès (*id.*), tombeau de saint Sixte (*id.*), de saint Marc (827-844), oratoire de Saint-Georges (*id.*), façade de Saint-Pierre (*id.*), de Saint-Martin-des-Monts (844-855), oratoire de Léon IV à Saint-Pierre (847-855), de Sainte-Marie-du-Transtevère (855-858), les fresques du cimetière de Saint-Callixte (Lefort, p. 117-118) ; le symbole peint par ordre du pape Léon IV (847-855) au-dessus des portes du sanctuaire de Saint-Pierre ; enfin les fresques de Formose (891-896) dans la même basilique et dans un sanctuaire découvert au XVIIe siècle sur le Cœlius ; à Venise, les mosaïques de Sainte-Marguerite (837) ; à Murano, celles de Saint-Cyprien ; à Salerne, celles du Dôme (855).

VIII. Mosaïques romaines du Ve siècle.

L'étude des mosaïques nous amène maintenant dans l'église Sainte-Sabine sur l'Aventin qui conserve encore, de sa décoration première, tout un fragment de mosaïque occupant la paroi intérieure du mur de la façade, au-dessus de la porte d'entrée. Ce fragment se compose de deux figures de femmes placées aux deux extrémités d'une immense inscription en lettres d'or sur fond bleu lapis [1]. L'inscription constate que le monument a été primitivement construit et décoré sous le pontificat du pape Célestin, vers l'an 424. Les deux figures représentent, l'une, l'Église des circoncis, ECLESIA EX CIRCVMCISIONE, l'autre, l'Église des gentils, ECLESIA EX

1. A. Venturi, *Storia*, t. I, fig. 108.

GENTIBVS ; elles sont conçues simplement, drapées encore à l'antique et d'un beau caractère. Ainsi, quatorze ans après la prise de Rome par Alaric, l'art de la mosaïque et l'art du dessin, autant qu'on en peut juger par ce vestige, n'étaient pas encore trop sensiblement déchus. Ces deux nobles figures de femmes ne feraient pas disparate dans la grande composition classique de Sainte-Pudentienne.

Mais quelques années vont suffire à précipiter la décadence. Entre 424, date de la mosaïque Sainte-Sabine, et 440, date extrême du pontificat de Sixte III qui fit décorer la basilique Libérienne sur l'Esquilin, nous constatons un changement dont la brusquerie surprend fort [1]. On a peine à accepter que les mosaïques de la nef et du grand arc en avant de l'abside de cette basilique de Sainte-Marie-Majeure ne soient postérieures que d'une quinzaine d'années à celles de Sainte-Sabine. Mais l'hésitation n'est pas possible. Ce n'est cependant pas encore l'influence directe des barbares qui se fait sentir dans ces mosaïques : les figures restent romaines de type et de costume ; ce sont les mêmes airs de tête que sur la colonne Antonine, la toge conserve sa coupe et ses anciens plis ; mais les têtes sont disproportionnées avec les corps, ces corps sont épais, courts et trapus, les lignes sont indécises, les compositions confuses. Le véritable intérêt des mosaïques de Sainte-Marie-Majeure est dans le cycle de compositions neuves qu'il nous offre [2]. C'est, en effet, une des innovations du IVe siècle que ce genre narratif régulier si éloigné des scènes catacombales qui nous font franchir d'un bond plusieurs livres de la Bible. La régularité imposée par la nef des basiliques amenait naturellement l'adoption d'une décoration par mode de développement.

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 625, 845.

2. J. P. Richter and Cameroun Taylor, *The golden age of classic art*, in-4°, London, 1904, ont étudié d'une manière approfondie les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure dont ils ont donné des reproductions d'une perfection achevée et dont rien n'avait approché jusqu'à ce jour. D'après ces auteurs, la basilique a porté d'abord le nom de Sicininus et, d'après eux, un chrétien de Rome, pendant les années d'accalmie de la persécution du IIe siècle, a construit une basilique privée et l'a décorée de peintures. Ce sont ces peintures qui auraient été reproduites plus tard, en mosaïque. Cette hypothèse n'est malheureusement pas appuyée des raisons irréfutables qu'elle demanderait pour s'imposer. D'après les auteurs les mosaïques elles-mêmes ont été exécutées à la fin du IIe siècle ou au commencement du IIIe. Le seul argument de quelque poids apporté en preuve ne peut atteindre la décoration, mais seulement la construction de l'édifice ; le voici : les tuiles de la toiture proviennent en très grande partie des officines du IIe siècle. Cet argument n'est pas décisif ; ces tuiles peuvent être des matériaux de remploi.

Dès le règne de Constantin, la basilique du Latran fut ornée d'un cycle de fresques commençant par la chute d'Adam et d'Ève et se terminant par l'entrée du bon larron en paradis. Deux cycles analogues existent encore, celui de Sainte-Marie-Majeure dont nous allons parler et celui de Saint-Apollinaire-*in-nuovo*, à Ravenne, exécuté sous Théodoric ; enfin celui du pape Jean VII à Saint-Pierre (703-707) et celui du pape Formose également à Saint-Pierre (891-896) nous sont aussi connus.

A Sainte-Marie-Majeure, la décoration formant frise au-dessus des colonnes, des deux côtés de la nef représente l'histoire des Israélites depuis la rencontre d'Abraham et de Melchisédech jusqu'aux guerres des Hébreux sous la conduite de Josué. Le sujet est traité de la manière la plus défectueuse ; l'artiste raconte avec prolixité des faits insignifiants, l'histoire de Jacob et de Laban par exemple, tandis qu'il passe sous silence l'histoire de Joseph. Aujourd'hui encore, pour s'expliquer sa pensée, il est nécessaire d'avoir la Bible à la main. Nul doute que l'apparition de la Vulgate de saint Jérôme (384) n'ait déterminé chez Sixte III le choix des sujets dont l'énumération pourra sembler monotone, mais qui nous paraît nécessaire afin de faire comprendre combien de sujets nouveaux s'imposaient soudain aux artistes et quelles hésitations ils devaient provoquer [1]. Nous sommes ici à un instant précis où des types improvisés

1. Deux siècles plus tard, au VIII[e] siècle, nous rencontrons le cycle de l'oratoire de Jean VII, à Saint-Pierre-de-Rome, très inférieur au précédent et rappelant le cycle de Sainte-Marie-Majeure. C'est le même encombrement résultant de la présence de plusieurs scènes introduites dans un seul compartiment; l'inintelligence du récit faisant parfois choisir des épisodes secondaires ou insignifiants. Voici la série des sujets représentés : I. L'Annonciation; la Visitation. — II. La Nativité ; le bain de l'enfant Jésus ; la guérison de Salomé; l'annonciation aux bergers. — III. L'adoration des mages. — IV. La présentation au Temple ; le baptême du Christ. — V. La guérison de l'aveugle, l'Hémoroïsse ; Zachée sur le figuier. — VI. La résurrection de Lazare; l'entrée à Jérusalem ; la Cène. — VII. Le crucifiement; la descente aux limbes, les saintes femmes au tombeau.

Enfin le dernier en date des grands cycles historiques, celui du pape Formose, dans la nef de Saint-Pierre, offrait, parmi plusieurs autres, les sujets suivants : l'entrée des animaux dans l'arche ; l'arche voguant sur les eaux ; Abraham et les anges ; Abraham chassant Agar ; Abraham chargeant son âne ; Abraham se préparant à immoler Isaac ; Isaac réclamant le produit de la chasse d'Ésaü ; Moïse et Aaron devant Pharaon ; l'eau changée en sang ; la plaie des grenouilles ; la plaie des sauterelles ; la mort des premiers-nés ; le passage de la mer Rouge ; et sur la paroi opposée : le baptême du Christ ; la résurrection de Lazare ; le crucifiement ; la descente aux Limbes ; l'apparition du Christ aux apôtres.

s'élaborent ; plusieurs ne seront pas acceptés et demeureront inexplicables pour nous, c'est le cas de quelques compositions dont était orné l'arc triomphal de la même basilique.

Sainte-Marie-Majeure comptait donc primitivement quarante-deux tableaux, mais deux ouvertures donnant accès aux chapelles Borghèse et Sixtine en ont fait supprimer six ; neuf autres ont été détruits et sont remplacés par des peintures ; il ne subsiste donc, dans la nef, que vingt-sept panneaux. En voici la liste dressée par M. Barbet de Jouy : I. Melchisédech offre à Abraham le pain et le vin en présence du Seigneur. II. Abraham et les trois anges. III. Séparation d'Abraham et de Loth. IV-VI (détruites). VII. Isaac bénissant Jacob. VIII (détruite). IX. Jacob recevant Lia au lieu de Rachel. X. Jacob se plaignant d'avoir été trompé. XI. Laban promettant à Jacob la main de Rachel. XII. Laban promettant à Jacob de partager avec lui les brebis. XIII. Jacob quittant la maison de Laban. XIV (détruite). XV. Réconciliation de Rachel et d'Ésaü. XVI (détruite). XVII. Mort de Sichem. XVIII. Jacob reprochant à Lévi et à Siméon le meurtre de Sichem. XIX-XXII (détruites). XXIII. La fille de Pharaon remettant le jeune Moïse à sa mère. XXIV. Moïse ayant tué un Égyptien est réprimandé par ses coreligionnaires. XXV. Mariage de Moïse et de Séphora. XXVI-XXVIII (détruites). XXIX. Le passage de la mer Rouge. XXX. Le miracle des cailles. XXXI. Le frappement du rocher. XXXII. Combat contre les Amalécites. XXXIII. Les Israélites poursuivant Moïse et Aaron après le châtiment de Datan. XXXIV. Moïse confiant le Deutéronome aux lévites. Sa mort. Départ des Israélites. XXXV. Le passage du Jourdain. XXXVI. Josué rencontrant l'ange du Seigneur. XXXVII. La pluie de pierres. XXXVIII. Josué arrêtant le soleil. XXXIX. Les rois prisonniers conduits devant Josué. XL-XLII (détruites).

Çà et là, dans ce cycle, l'art apparaît encore. Ainsi, dans le troisième tableau représentant la séparation d'Abraham et de Loth, la disposition de la scène n'est pas sans habileté. Les personnages expriment bien l'action ; on a l'impression que deux groupes se séparent.

Dans le septième tableau, Isaac bénissant Jacob a presque la pose et le geste que lui a prêtés Raphaël dans un des compartiments des *Loges* ; la Prise de Jéricho, le Combat des Amalécites, présentent aussi des détails qui ne manquent pas d'intérêt. Tout n'est donc pas dégénéré dans les productions de cette période ; il y reste quelques lueurs d'intelligence et de vérité, et surtout quelques traces de tradition, entremêlées de négligences, de maladresses et d'ignorances presque puériles.

Et cependant si on compare l'œuvre des mosaïstes romains à l'art des mosaïstes de Ravenne à la même époque, la supériorité écrasante de ces derniers s'impose. Le rapprochement s'impose de lui-même entre les mosaïques du mausolée de Galla Placidia et celles de Saint-Paul-hors-les-murs, à Rome. A ne considérer que la tête colossale du Christ qui orne à Saint-Paul le centre de l'arc triomphal ou « arc de Placidie » (vers 450) rien ne paraît plus barbare que l'art romain à cette date. Mais on a quelques bonnes raisons de croire que cette tête avait été refaite antérieurement à l'incendie du 15-16 juillet 1823. Une tête d'ange qui a échappé à la ruine de la basilique est d'une facture infiniment supérieure [1]. Il importerait donc, avant de consacrer la supériorité de Ravenne, de procéder à une étude très approfondie. La mosaïque de la voûte du baptistère du Latran placé sous l'invocation de saint Jean l'Évangéliste, bien qu'elle ne présente pas de figures, mériterait un sérieux examen. Elle a été exécutée vers l'an 465 et le dessin qui conserve les principaux caractères de l'ornementation classique est d'une grande exactitude, les fleurs, les fruits et surtout les oiseaux peuvent être rapprochés de ceux de la voûte annulaire de Sainte-Constance.

IX. Mosaïques romaines du VIe siècle et au delà.

Pour assister au progrès d'une décadence marquée, il faut pénétrer dans le VIe siècle et considérer les mosaïques des Saints-Côme-et-Damien (526-530) sur le *campo Vaccino*, encore si pleines de vie et de grandeur, malgré l'incorrection du dessin. Ce n'est plus, à vrai dire, un tableau que nous avons sous les yeux ; les lois de la composition pittoresque sont ignorées ou méconnues ; sept personnages occupent la voûte hémisphérique de l'abside : ils sont sur le même plan ou peu s'en faut, symétriquement distribués, trois de chaque côté du Christ placé au centre. A sa droite est saint Paul, saint Pierre est à sa gauche ; après saint Paul, saint Côme ; après saint Pierre, saint Damien portant, comme son frère, la couronne du martyre à la main ; puis, aux deux extrémités, saint Théodore et le pape Félix, donateur de l'église, l'un et l'autre adossés à un palmier. Tous sont debout, dominés par le Christ marchant sur les nuages entre ciel et terre, la main levée pour bénir. Son visage est triste et sévère. L'aspect général est sombre, imposant, presque ter-

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 626.

rible. Par bien des points, la mosaïque se rattache à l'art des siècles précédents, notamment par le style des ornements qui lui servent de bordure. Ce large encadrement, où des cornes d'abondance accouplées s'entremêlent à de riches enroulements, rappelle les monuments de la grande époque impériale : c'est la même opulence un peu lourde, la même régularité majestueuse. Les personnages, malgré leur pose symétrique, n'ont rien de trop raide dans les gestes, rien d'excessif dans les proportions ; leurs draperies sont assez bien jetées et d'une souplesse suffisante ; supprimez les visages, rien ne vous surprendra. Tout l'imprévu, tout l'insolite est dans les physionomies, surtout dans celle des deux saints Côme et Damien. La coupe de ces figures est ce qu'on peut voir de plus éloigné du vieux gallo-romain. Les traits sont allongés, anguleux, les yeux démesurément ouverts, les regards fixes, les sourcils d'une épaisseur peu commune et d'une forme oblique qui les fait brusquement retomber vers le nez. D'où viennent ces bizarreries ? l'artiste n'a-t-il cherché qu'à exprimer à sa façon, rudement et sans mesure, l'ascétisme, l'excès de la vie spirituelle ? ou bien a-t-il reproduit naïvement, et presque malgré lui, les visages de ces hommes du Nord, qui, avec Alaric, Geisérich et Odoacre, Goths, Vandales ou Hérules, avaient violé Rome. On ne saurait le dire, mais ce qu'il importe de noter, c'est que cette mosaïque marque une date. En effet, à partir de ce moment, toutes les mosaïques nous offriront, à quelques variantes près, cette manière nouvelle de rendre la figure humaine, avec la circonstance aggravante qu'elle ne sera plus associée, comme ici, à certains restes encore vivants des anciennes traditions. La barbarie sera partout, dans les corps comme dans les têtes, dans les proportions, comme dans les gestes, dans les draperies, dans les encadrements, aussi bien que dans les physionomies. Avec le VIe siècle, avec les dernières lueurs de civilisation qui signalent la courte domination des Ostrogoths en Italie et en particulier le règne de Théodoric, on voit s'évanouir successivement jusqu'à la moindre trace des règles, des préceptes, des exemples de l'antiquité.

Cette décadence nous apparaît dans un nouveau progrès à Saint-Laurent-hors-les-murs (577-590) dont un trop grand nombre de restaurations importantes ne permet pas de parler avec assurance, et à Sainte-Agnès, sur la voie Nomentane, dont la mosaïque de la voûte d'abside remonte au pape Honorius (626-638). Nous voyons ici, à un siècle environ de distance de la mosaïque de Saints-Côme-

et-Damien, ce que le mouvement, à peine accusé alors, est devenu ; il est désormais irrémédiable. Sainte Agnès et les papes Symmaque et Honorius sont disproportionnés, ils sont tous trois d'une hauteur prodigieuse et des têtes d'enfants surmontent des corps de géants[1]. Cette extravagance garde une certaine séduction parce que la hauteur excessive conserve longtemps quelque chose d'élégant, de svelte, qui surprend sans déplaire. Mais ce sont plus ici que des mannequins inarticulés, hors d'état de se mouvoir dans leur long vêtement d'une splendeur asiatique ou d'une pauvreté monacale. Point de gestes, des yeux grands ouverts, très fendus, point de vie sauf dans ces mêmes yeux hagards aux prunelles dilatées qui semblent l'indice d'une fièvre ardente. L'intérêt véritable de cette mosaïque est dans l'influence grecque qui s'y montre. Quoique Rome, dès le début du VII[e] siècle, fût affranchie de fait de cette influence, c'était surtout au point de vue politique ; car malgré la prédominance des éléments latins et septentrionaux, il n'y restait pas moins — même au temps des papes Symmaque et Honorius les restaurateurs de Sainte-Agnès — un certain courant d'idées grecques qui se manifeste clairement dans cette abside, et qu'on retrouve à des degrés divers, dans tout ce qui nous reste des autres mosaïques exécutées vers la même époque, c'est-à-dire au VII[e] siècle, par exemple dans l'oratoire de Saint-Venance (639-642) où la maladresse s'accentue, tandis qu'à Saint-Étienne-le-Rond (642-649) le caractère des figures est bien moins rude et moins grossier. C'est à peine si la stature en est trop élevée. Il y a même une certaine ampleur dans quelques draperies ; les plis sont moins anguleux que dans les peintures de Saint-Venance ou même de Sainte-Agnès. Les têtes sont d'un type moins étrange, ou, si l'on préfère, moins exotique. En un mot, si l'influence byzantine se fait encore sentir ici, c'est dans un sens un peu plus conforme aux lois fondamentales de l'art antique.

A ces œuvres du VII[e] siècle, dans lesquelles se retrouve quelque souvenir confus de la beauté antique, ajoutons le saint Sébastien qui sert de tableau d'autel à l'église de Saint-Pierre-aux-Liens. Cet ouvrage est daté de l'année 680 et, n'était la mention qu'il fait du saint, on ne reconnaîtrait pas dans ce vieillard à longue barbe et aux cheveux blancs, l'ancêtre du bel androgyne de Pérugin. Il est drapé dans sa chlamyde agrafée sur l'épaule droite et

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 240.

tient à la main sa couronne de martyr. Son costume est celui des hommes nobles de Constantinople, ses jambes sont couvertes et ses pieds chaussés. Il y a dans sa contenance une sorte de dignité et les saillies des draperies sont exprimées par des ombres et des lumières, genre d'artifice presque oublié à cette époque. On peut dire, en un mot, que, dans cette figure, il reste quelques éclairs de style, quelques lueurs de pensée. Rapprochons-en une mosaïque provenant de l'ancienne basilique du Vatican et conservée à Sainte-Marie-in-Cosmedin depuis 1639. Quoique mutilée, on voit qu'elle représentait l'adoration des mages. Les adorateurs ont disparu, mais la Vierge est intacte ainsi que saint Joseph debout à ses côtés et un ange tenant un gros bâton. Rien de plus négligemment et de plus lourdement exécuté que ces figures : les cubes de la mosaïque sont d'une dimension qui exclut toute finesse de travail et les joints qui les relient sont épais et grossiers. Mais, sous cette apparence un peu barbare, on sent, dans la manière dont les figures sont groupées, un art de composition tout à fait grec. Aussi attribue-t-on ce fragment à des artistes de Constantinople réfugiés à Rome, dès le début des persécutions iconoclastes, avant même l'avènement de Léon l'Isaurien.

Ainsi jusqu'au début du VIIIe siècle, sous Jean VII (705-708), la décadence à Rome n'est pas parvenue à son extrême limite. Une sorte d'influence hellénique continue à sauvegarder ce qui subsiste du passé, le flambeau ne jette qu'une lueur, mais du moins il n'est pas étouffé. Ce n'est qu'au VIIIe et surtout au IXe siècle que les ténèbres s'épaississent, la lueur disparaît tout à fait : les arts du dessin, et, en particulier, l'art de la mosaïque, tombent au dernier degré d'abaissement.

On en peut juger par les mosaïques conservées dans sept des églises de Rome. La première par ordre de date, la seule qui appartienne au VIIIe siècle, se voit à Saint-Théodore, au pied du Palatin, dont l'abside fut décorée sous Adrien Ier (772-795). Les remaniements considérables que cette œuvre a eu à subir lui enlèvent à peu près tout intérêt ; cependant le type des deux apôtres Pierre et Paul paraît assez conforme aux vieilles traditions et l'ornement courant qui sert d'encadrement au tableau ne manque pas d'élégance.

Dans l'église des Saints-Nérée-et-Achillée, reconstruite et décorée sous le successeur immédiat d'Adrien Ier, le pape Léon III, la barbarie prend tout à coup des proportions plus hardies et un aspect plus repoussant. L'arc de l'abside offre une Transfiguration

dans laquelle les figures sont d'une maladresse inouïe. Le Christ est un géant flanqué de deux nains, Moïse et Élie, au-dessous desquels Pierre, Jacques et Jean n'ont pu parvenir à s'agenouiller et rampent misérablement sur le sol. Cette manière matérielle d'indiquer la dignité hiérarchique par la taille des personnages est un souvenir de la plus haute antiquité chrétienne, tandis que l'arc-en-ciel de forme ovoïde, dans lequel le Christ est enfermé, est une innovation qui sera reproduite fréquemment à l'époque du style ogival. Aux deux extrémités de cette mosaïque, la Vierge est représentée debout et assistée d'un ange : d'un côté, elle reçoit l'avertissement céleste ; de l'autre, elle porte son fils. Dans ces deux groupes l'ange a quelque aisance de mouvement et une sorte de noblesse ; la Vierge, au contraire, vêtue de rouge, produit l'effet le plus étrange et n'a plus rien de commun avec les types de l'art chrétien.

Dans l'église *Sanctae Mariae in dominica* (aujourd'hui Sainte-Marie-de-la-Nacelle), on voit une mosaïque du temps de Pascal Ier dont le nom est associé au plus complet développement et presque au dernier terme de la décadence. On compte encore à Rome trois églises réédifiées ou décorées par lui : Sainte-Praxède, Sainte-Cécile, et Sainte-Marie-de-la-Nacelle. Or le hasard a voulu que dans ces trois églises, les mosaïques soient restées matériellement mieux conservées que dans la plupart de celles dont nous avons parlé plus haut. Elles représentent des scènes plus complètes, des sujets plus variés. A Sainte-Marie-de-la-Nacelle le centre de la voûte hémisphérique de l'abside, à la place qu'occupe ordinairement le Christ, montre la Vierge béatifiée, triomphante, assise sur un trône d'or, au milieu des légions d'archanges, de séraphins, tandis que Pascal Ier, agenouillé sur un tapis, tient dans sa main un pied de Marie. Malgré la grossièreté de l'exécution, la scène est imposante. C'est le prototype des madones jusqu'à Cimabué et Giotto, « vierges sombres, moroses, solennelles, aux regards obliques et majestueux, parées comme des impératrices, austères comme des anachorètes. Elles ne se reprendront à sourire que quand la Renaissance, au sortir d'un long cauchemar, les environnera non plus de splendeur, mais de beauté. »

Ici la madone est triste, ses traits, son expression, sa robe d'un bleu noir, le manteau qui l'encapuchonne, sombre coiffure à l'africaine, tout en elle est sévère, raide, compassé, et quant aux anges qui l'entourent, ils sont si élancés, si sveltes, que ces fuseaux donnent à rire. Ces anges frêles et minces comme des insectes,

l'artiste a voulu les multiplier derrière ceux du premier plan. Or, comme des cercles lumineux entourent, selon l'usage, toutes ces têtes angéliques, au-dessus du premier rang de nimbes, il en a tracé un second, dont on ne voit que les sommets, puis un troisième encore moins visible, et ainsi de suite jusqu'au cintre qui encadre le tableau. Il en résulte l'apparence d'une foule immense qui, dans ce temps et dans un ouvrage où toutes les lois de l'art sont méconnues, devient un fait extraordinaire.

Depuis le VI[e] siècle, on n'a rencontré que des figures et des objets juxtaposés pour ainsi dire sans la moindre réminiscence de la perspective ; mais ici, au fort de la décadence, c'est une innovation manifeste. Il faut attendre jusqu'à Angelico pour retrouver un effet aussi franchement conçu. Or, ici, rien n'autorise à supposer un remaniement postérieur. L'enfant Jésus dans les bras de sa mère est d'une laideur repoussante, le Christ, assis au sommet du grand arc en avant de l'abside, semble debout, tant il est long ; les guirlandes de fleurs de l'encadrement ne valent guère mieux que le reste.

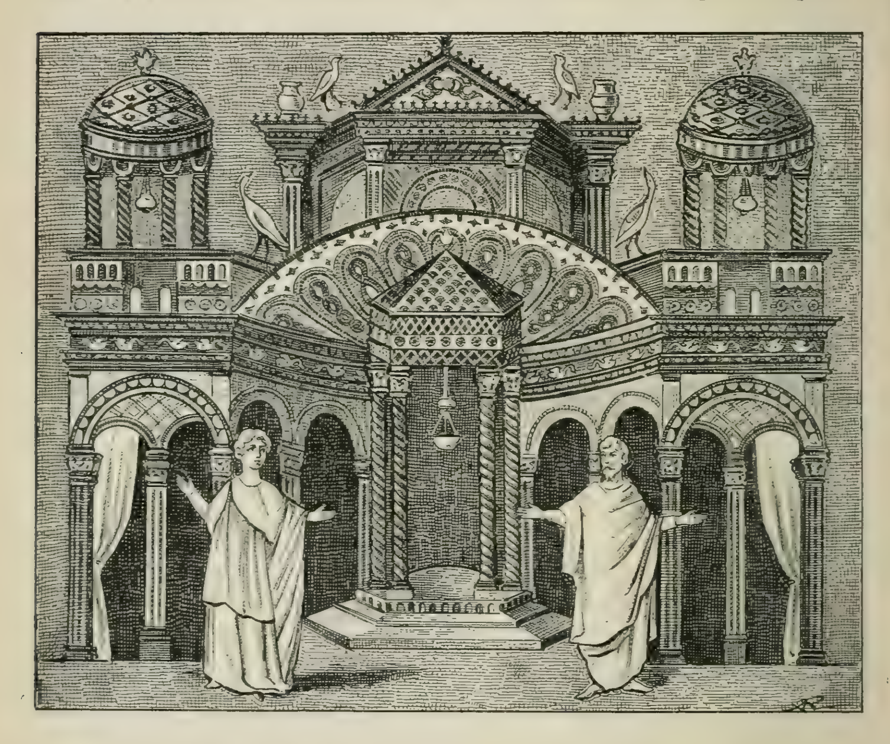
A Sainte-Cécile et à Sainte-Praxède même style ou plutôt même barbarie.

A Sainte-Praxède, ce n'est pas seulement l'abside et le grand arc contigu, c'est encore un grand arc attenant à la nef et une chapelle tout entière, sorte d'édicule voûté, annexe de l'église, la chapelle de Saint-Zénon, qui sont entièrement revêtus de mosaïque.

Le chemin suivi par la décadence depuis le VI[e] siècle est d'autant plus aisé à parcourir que l'abside et le grand arc de Sainte-Praxède sont décorés de la même manière que l'église Saints-Côme-et-Damien ; reproduction littérale (ou qui croit l'être) plus que simple réminiscence. L'auteur de la mosaïque du IX[e] siècle a pris pour modèle celle du VI[e] avec l'intention d'en respecter trait pour trait l'ensemble et les moindres détails, sauf substitution de Praxède et Pudentienne, aux saints Côme et Damien, de Pascal I[er] à Félix IV et de Saint-Zénon à Saint-Théodore. A cela près, rien n'est changé, même sujet, même composition, même nombre de personnages, mêmes accessoires, mêmes bordures, c'est un calque : et cependant au premier coup d'œil la ressemblance échappe, on ne la découvre que par la réflexion.

Soit impuissance à copier exactement, écrit A. Vitet, soit besoin d'innover, d'obéir à son propre goût et au goût de son temps, l'auteur semble n'agir qu'à sa tête. Les dissemblances sont plus saillantes

que les analogies. Déjà bizarres, on s'en souvient, dans la composition originale, les personnages deviennent tout autrement extraordinaires. C'est une maigreur, une rudesse, une exiguïté de formes, une configuration étroite et anguleuse, un air farouche, inculte, pétrifié, qui semble constituer une espèce d'homme à part et quant



222. — Mosaïque de Saint-Georges de Thessalonique, d'après Texier et Pullan, *Architecture byzantine*, pl. xxx.

aux brebis de la frise, déjà bien peu vivantes et pauvrement dessinées dans l'œuvre originale, on dirait ici des jouets d'enfants, de petits chevaux de bois grossièrement taillés.

Ce n'est rien de comparer les absides, il faut passer aux arcs. Dans l'église des Saints-Côme-et-Damien, en effet, la décoration du grand arc est de beaucoup supérieure à celle de l'abside. La scène est grandiose, c'est le chapitre IV de l'Apocalyse mis en action. Sujet alors nouveau, car ni dans les catacombes, ni même après l'émancipation, dans les monuments publics décorés au IV[e] et au commencement du V[e] siècle, on ne voit aucune trace de cette imagination mystique. Les scènes représentées sur le grand arc de

Sainte-Marie-Majeure, par exemple, sont purement *historiques*, c'est-à-dire empruntées à l'Ancien ou au Nouveau Testament. La vision de saint Jean n'y figure pas encore [1], elle n'apparaît qu'au milieu du VI[e] siècle [2] sur le grand arc de Saint-Paul-hors-les-Murs et devient, dans les siècles suivants, le thème habituel et presque obligé de la décoration des églises. Le trône mystérieux, le trône de l'Agneau, les sept candélabres, les quatre animaux fantastiques des évangélistes, les vingt-quatre vieillards offrant leurs couronnes, tel est le thème entièrement neuf sur lequel ces mosaïstes à demi barbares eurent à s'exercer. Ils s'en tirèrent d'abord avec un rare bonheur à en juger soit par la restauration moderne de Saint-Paul-hors-les-Murs, soit surtout par ce qui nous reste du grand arc des Saints-Côme-et-Damien. Les quatre anges debout devant les candélabres et chantant les louanges de l'Agneau sont remarquablement conçus. Or ces mêmes anges sur l'arc de Sainte-Praxède ne sont plus que de pauvres chérubins mesquins, chétifs, étiolés, et le reste de la scène est traduit aussi misérablement. L'utilité de cette chétive traduction est de suppléer à ce qui a disparu lors de la restauration de l'église des Saints-Côme-et-Damien où, en fortifiant les pieds-droits du grand arc, on a caché sous deux massifs de maçonnerie une bonne moitié de la décoration des pendentifs, notamment les vingt-quatre vieillards divisés en deux bandes de douze. A Sainte-Praxède, ils existent encore, et c'est un spectacle singulier que les mouvements violents, les gestes convulsifs, les grandes robes flottantes et agitées de ces vieillards qui font tous à la fois le même geste, prennent la même pose, se drapent de la même façon et observent entre eux une égale distance à un centimètre près. Peut-être à Saints-Côme-et-Damien étaient-ils moins laids, puisque, sur l'arc de Placidie, aujourd'hui restauré il est vrai, ces vingt-quatre vieillards partagés en deux groupes ont une attitude sensiblement plus modérée.

Nous atteignons ainsi les derniers ouvrages en mosaïque, à l'instant où la décadence elle-même prend fin dans l'impuissance. L'abside de l'église Saint-Marc décorée sous Grégoire IV (830-840) marque la dernière étape de la barbarie à Rome.

1. Le seul emprunt fait à l'Apocalypse dans les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure est le trône de l'agneau qu'on voit au sommet du grand arc.

2. De 450 à 460.

X. Mosaïques de l'Orient.

En Orient, l'art de la mosaïque prit, dès le IV[e] siècle, un rapide développement. Nous avons montré comment le système de construction de blocage ou en briques et l'adoption croissante des membres d'architecture à formes expressives livrait des surfaces considérables à décorer au moyen de placages. L'engouement dont se prirent les architectes orientaux pour la brique [1] contribua au succès des revêtements de marbre et de mosaïque. Sous le règne de Constantin, plusieurs églises furent ainsi décorées [2], à Constantinople, à Bethléem où, d'après un récit bien tardif, il est vrai [3], l'impératrice Hélène « éleva le grand temple de la mère de Dieu, et au couchant, dans la partie extérieure, fit représenter en mosaïque la naissance du Christ, la mère de Dieu portant sur sa poitrine l'enfant qui donne la vie, et l'adoration des mages... A leur arrivée à Bethléem, les Perses virent avec étonnement les images des mages persans, observateurs des astres, leurs compatriotes, et... ils épargnèrent l'église » [4].

Il n'est pas douteux que, dès le IV[e] siècle, la mosaïque ait été employée non seulement pour les parois, mais encore pour le pavement des églises. Saint Grégoire de Nysse parle d'une mosaïque de pavement qui représentait le martyre de saint Théodore et répétait le sujet qu'offraient les peintures murales [5]. Vers la même époque se place une œuvre importante, la mosaïque de pavement trouvée aux environs de Tyr, en Phénicie, à Kabr-Hiram [6]. Plusieurs parties distinctes la composent. Vers l'entrée, se présente un carré

1. Voir chap. I[er].

2. Ciampini, *De sacris aedificiis a Constantino magno constructis*, in-fol., Romae, 1693, *passim*. Une lettre de Constantin nous apprend qu'il employait des mosaïstes à Constantinople, *Code théod.*, l. III, tit. IV.

3. Sakkélion, Ἐπιστ. συνοδ. τῶν ἁγιοτάτων πατριαρχῶν κ. τ. λ. πρὸς Θεόφιλον αὐτοκράτορα, in-8°, Athènes, 1874, p. 30. Le document est du IX[e] siècle. La même lettre fait mention d'une mosaïque qui se trouvait à Chypre et représentait la Vierge ; mais rien ne permet d'en fixer la date.

4. L'occupation par les Perses de Jérusalem et Bethléhem eut lieu en 614 ; cf. H. Leclercq, *Les martyrs*, in-12, Paris, 1905, t. IV, p. 199 sq.

5. S. Grégoire de Nysse, *Oratio in S. Theodorum*, *P. G.*, t. XLVI, col. 740.

6. E. Renan, *Mission de Phénicie*, in-4°, Paris, 1864, p. 607 sq., pl. XLIX. Pour la discussion critique de cet ouvrage, voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, au mot *Kabr-Hiram*.

encadré par une bordure d'ornements géométriques. Aux angles, les vases laissent échapper des branches fleuries qui se répandent et s'enroulent sur toute la surface du carré, formant des médaillons dans lesquels figurent des scènes de chasse et de la vie champêtre. On y voit des brebis, des chevaux, des serpents, des lions, des cerfs, des oiseaux, un berger jouant de la flûte, un paysan tirant son âne par le licol. Au centre est un pressoir, deux amours vendangeurs vont recueillir le vin qui, s'échappant de la cuve, ruisselle dans une auge. Il est impossible de ne pas être frappé de l'analogie qui existe entre cet ouvrage et les mosaïques de la voûte annulaire à Sainte-Constance, à Rome [1]. Certains détails sont presque identiques et le rapprochement entre les deux monuments est un des plus instructifs que nous offre la mosaïque chrétienne. Le reste de l'église montre d'autres mosaïques dans lesquelles on rencontre, parmi diverses images, les figures des Saisons, si délaissées à Rome, les vents, les mois se mêlant à quelques-uns des plus antiques symboles chrétiens, le poisson par exemple, qui reparaît jusqu'à huit fois, à intervalles à peu près réguliers. Non loin de Kabr-Hiram, à Neby-Younès on a découvert une mosaïque absidiale [2].

La grande coupole de l'église Saint-Georges à Salonique [3] était entièrement décorée de mosaïques de la plus rare beauté. Malgré leur état affreux de mutilation, leurs tons passés, leurs figures détruites, elles sont encore d'un très grand effet. Les moindres détails de l'ornementation témoignent d'un goût fin et délicat : les arabesques, les bandes à palmettes sont élégamment dessinées. La disposition décorative était analogue à celle du baptistère de Ravenne, mais les rares vestiges qui subsistent ne permettent qu'une description en grande partie conjecturale. Autour d'un médaillon central dont la bordure a laissé quelques traces, se déroulait une large zone dont nous ignorons la décoration. Au-dessous, se voit une nouvelle zone dont la plus grande partie s'est conservée. De larges compartiments sont entièrement remplis par

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 952, fig. 238.

2. E. Renan, *op. cit.*, p. 512 ; de Luynes, *Voyage d'exploration à la mer Morte*, in-4°, Paris, 1871, p. 16 ; Ch. Bayet, *Recherches*, p. 80, malheureusement, cet auteur n'a pas songé à décrire la mosaïque, et je ne sache pas que d'autres voyageurs en aient parlé.

3. Texier et Pullan, *Architecture byzantine*, in-fol., Londres, 1864, pl. XXX-XXXIV ; Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*, t. I, p. 194 ; Bayet, *Recherches*, p. 85.

un dessin architectural. « Les architectures sont de riches palais construits dans le style fantastique, familier aux peintres de Pompéi ; des portiques ornés de colonnes resplendissantes de pierreries ; des pavillons formés par des rideaux de pourpre flottant au gré du vent, ou retenus par des torsades ; des arcades sans nombre, avec des frises décorées de dauphins, d'oiseaux et de palmettes ; les modillons et les palmettes soutiennent des corniches d'azur et d'émeraude. Au centre de chacune de ces compositions est un édicule octogone ou circulaire entouré de colonnes et couvert par une coupole ; des rideaux en cachent l'enceinte aux regards, et ses abords sont défendus par des barrières. Une lampe suspendue à la voûte indique son caractère religieux. Quoique la composition de l'architecture de ces tableaux soit variée, le sujet est toujours le même ; il représente un petit temple au milieu d'une splendide colonnade. A droite et à gauche de chacun de ces temples sont des personnages vêtus de toges et de chlamydes, les mains levées dans l'attitude de l'adoration (fig. 222). »

L'importance exceptionnelle du règne de Justinien pour l'histoire de l'art byzantin pourrait donner lieu de croire que le chef-d'œuvre architectural de ce règne, l'église Sainte-Sophie à Constantinople, doit renfermer les morceaux les plus précieux et les plus instructifs pour l'histoire de la mosaïque. Il n'en est pas tout à fait ainsi. A vrai dire nous sommes assez mal renseignés sur ce point. S'il n'est pas douteux que Sainte-Sophie fut couverte de mosaïques dès le temps de Justinien [1], il devient plus difficile de préciser la nature des travaux exécutés. Procope décrit une mosaïque qui se trouvait dans le palais et représentait les victoires de Justinien, mais il n'en dit pas plus [2]. Paul le Silentiaire parle à plusieurs reprises des mosaïques de l'église, sans entrer toutefois dans les détails que nous pourrions souhaiter. Il nous apprend que la muraille de l'*atrium* offrait une décoration en mosaïque représentant des animaux [3]. Ailleurs, il signale des motifs alors en grande faveur : cornes d'abondance d'où les fruits débordent,

1. Lors de l'écroulement de la grande coupole, les architectes prétendirent qu'il fallait attribuer l'accident au retrait hâtif de l'armature en bois pour permettre aux mosaïstes d'entreprendre la décoration. *Anonymi de S. Sophia*, dans Banduri, *Imperium orientale*, t. I, *Antiq. Const.*, l. IV, p. 222 ; Codinus, *De signis*, édit. Bonn, p. 144.

2. Procope, *De aedificiis*, l. I, c. x.

3. *Descript. S. Sophiae*, édit. Bonn., vs. 607-612.

paniers, rameaux fleuris égayés par le vol et le chant des oiseaux, pampres dorés jetant çà et là une note éclatante [1]. Mais ce ne sont que des accessoires. La voûte est à fond d'or. « On croirait voir le soleil à midi, lorsqu'il a doré tous les monts [2]. » L'abside était à fond d'argent. Là s'arrêtent nos renseignements et, suivant la juste remarque d'un archéologue, « on a droit de s'en étonner. De même, à l'endroit où il parle de la mosaïque de pavement, Paul le Silentiaire n'indique point qu'aucun sujet y fût représenté [3] ; plus tard, quand il fallut restaurer l'église, on y figura les quatre fleuves du paradis terrestre tombant dans la mer [4]. L'écrivain ne semble guère disposé à rien omettre : il nous parle des moindres motifs de la sculpture décorative, des pièces d'orfèvrerie, des lampes, etc. ; comment donc laisse-t-il de côté les grandes mosaïques à personnages? En faut-il conclure qu'en 562, époque qu'on attribue à la rédaction de son poème, les grandes mosaïques n'étaient pas encore exécutées [5] ? »

On le voit, l'œuvre de Justinien est ici assez restreinte et cette opinion, qui est celle de Salzenberg, n'a pas été, depuis l'époque où elle fut émise (1854), critiquement réfutée [6]. Les œuvres les plus distinguées semblent appartenir au VIe et au VIIe siècle. M. Ch. Bayet range parmi les plus anciennes la figure d'ange qui se détache sur fond d'or au-dessus du *bêma* et tient pour plus récente la grande mosaïque placée au-dessus des portes du narthex qu'il date du VIIe siècle [7]. Elle représente le Christ assis sur un trône somptueux, bénissant d'une main et tenant, de l'autre, un livre ouvert où se lisent ces mots : « Paix à vous, je suis la lumière du monde. » A droite et à gauche deux médaillons renferment les images de la Vierge et de saint Michel. Aux pieds du Christ, un empereur est agenouillé. La décoration de Sainte-Sophie se poursuit dès lors assez activement sous le règne de Basile le Macédonien ; elle offre matière à divers rapprochements avec d'autres mosaïques, mais surtout avec les miniatures du *Ménologe Basilien* : les attitudes sont analogues et on remarque une

1. *Descriptio S. Sophiae*, vs. 649-657.
2. *Id.*, vs. 668 sq.
3. *Id.*, vs. 664 sq.
4. Banduri, *op. cit.*, t. I, l. IV, p. 223; Codinus, *De signis*, p. 144-145.
5. C. Bayet, *Recherches*, p. 88.
6. De Salzenberg, *Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel vom V bis XII Jahrhundert*, Berlin, 1854.
7. *Id.*, pl. XXVIII. Cf. C. Bayet, *op. cit.*, p. 90.

même tendance, de plus en plus accentuée, à allonger les figures et à leur donner une expression ascétique [1].

On peut suppléer dans une certaine mesure aux lacunes que Sainte-Sophie de Constantinople laisse dans l'histoire de la mosaïque par la décoration de Sainte-Sophie de Salonique dont le plan reproduit en partie celui de l'édifice précédent. Une inscription permet de dater cette décoration entre les années 549 et 582, ce qui nous reporte au règne de Justinien ou de ses premiers successeurs.

« Dans l'abside est représentée la Vierge : elle est assise sur un trône orné de gemmes et porte dans ses bras l'enfant Jésus, dont on distingue le nimbe crucifère. Les vêtements de la Vierge sont bleus : la tête est ceinte du nimbe, mais la figure a été détruite. Le sol est figuré par des tons bleus et verts ; les bandes qui forment la bordure renferment des arabesques d'or, qui courent sur un fond vert, et des ornements géométriques. Les murs latéraux sont aussi décorés de carrés, contenant alternativement des croix et des feuilles [2]. Dans la coupole on a placé l'ascension du Christ [3]. La composition est à peu près la même que celle qu'on retrouve encore aujourd'hui sur les fresques des églises byzantines. Le Christ était représenté assis, encadré dans un grand médaillon, mais cette partie a presque entièrement disparu. Deux anges soutiennent le médaillon et volent les ailes déployées. Au-dessous, la Vierge est debout, dans l'attitude de l'oraison, nimbée et vêtue de bleu. A ses côtés sont placés deux anges dont elle est isolée par des arbres : ces anges portent un sceptre et un globe sur lequel sont inscrits les sigles du nom du Christ. Les apôtres viennent ensuite répartis des deux côtés ; des arbres qui se détachent sur le fond doré les séparent les uns des autres. Il y a dans leurs attitudes une certaine recherche de variété : la plupart lèvent la tête vers le Christ ; ils se le montrent et [4] quelques-uns même placent leurs mains au-dessus de leurs yeux comme pour se garantir du soleil et le mieux distinguer. »

1. Bayet, *op. cit.*, p. 91.
2. Ch. Texier et P. Pullan, *Architect. byzant.*, pl. XXVI.
3. *Id.*, pl. XL, XLI.
4. C. Bayet, *op. cit.*, p. 91-92. La date de la mosaïque de la coupole n'est pas fixée, néanmoins elle ne paraît guère plus récente que celle de l'abside. Nous voulons rappeler, au moins dans une note, quelques autres mosaïques d'Orient. Celles de l'église de la Nativité, à Bethléhem, voir *Dictionn. d'arch.*

XI. Mosaïques de Ravenne.

Les mosaïques de Ravenne appartiennent à trois périodes d'art bien distinctes : périodes romaine, gothique et byzantine. Elles composent un trésor d'art aujourd'hui unique au monde et qu'on ne saurait trop étudier pour bien connaître et comprendre l'histoire de l'art chrétien. Honorius transporta à Ravenne, dès le début du v[e] siècle, le siège de l'empire et, n'échappant pas à la manie de ses prédécesseurs, voulut, comme plusieurs d'entre eux, fonder une nouvelle capitale qui ne fut inférieure en rien à Rome et à Byzance. Cette première période de constructions et de décorations, à peine interrompue par la chute de l'empire d'Occident, fut effacée par le merveilleux développement des arts pendant la période suivante. Il ne faudrait pas croire cependant que la période romaine de l'art à Ravenne soit négligeable. Mieux qu'à Constantinople ou à Salonique on peut y étudier l'art byzantin et y rechercher les causes et la nature de l'influence profonde exercée par cet art en Italie.

Un développement artistique libre de ses moyens, original, exceptionnellement conservé, multipliant ses productions avec une profusion magnifique, fait de Ravenne l'expression la plus achevée et la plus complète de l'art oriental. « Nulle part enfin, mieux qu'à Ravenne, on ne peut se rendre compte dans le détail des procédés qu'employa cet art si particulier et si savant de la mosaïque. La merveilleuse gamme des couleurs dont disposent ces artistes, l'habileté avec lequelle ils combinent les pâtes de verre colorées, la richesse croissante des matières dont ils font usage, mêlant les plaques de nacre aux cubes d'argent et d'or, la science avec laquelle ils savent, par des cubes de dimensions inégales, dégrader les tons ou faire chanter les harmonies, la technique différente enfin des temps et des maîtres divers, tout cela apparaît à Ravenne en une éclatante lumière [1]. »

Nous n'avons pas à donner ici le lamentable inventaire des

chrét., t. I, fig. 516, 900, de la chapelle consacrée à sainte Catherine d'Alexandrie, dans la grande église de Sainte-Marie, au mont Sinaï. Ch. de Laborde. *Voyage dans l'Arabie Pétrée*, in-fol., Paris, 1830, pl. XXI; R. Garrucci, *Storia*, pl. 268; Ch. Bayet, *Recherches*, p. 92-94. Quelques mosaïques ne nous sont plus connues que par des textes, par exemple : à Amasée de Phrygie, entre 565 et 577, à Gaza, à Constantinople. Ch. Bayet, *op. cit.*, p. 95.

1. Ch. Diehl, *Ravenne*, in-8°, Paris, 1903, p. 9.

ruines sans nombre accumulées à Ravenne et qui nous privent d'une multitude d'œuvres d'art [1] ; ce qui subsiste suffit à retenir et à satisfaire notre attention. Trop souvent l'insignifiance de la partie architecturale des édifices semble une raison de plus de nous attacher exclusivement à leur décoration.

Vers l'année 449, l'impératrice Galla Placidia, mère de Valentinien, se fit ériger un mausolée, sous le patronage des saints Nazaire et Celse. Cet édicule existe encore et garde les sarcophages de Placidie, de Constance III son second mari, et de Honorius son frère. C'est une petite chapelle en forme de croix grecque, longue de quinze mètres, large de treize, surmontée d'une voûte cintrée. Au premier coup d'œil, on est conquis par le charme doux de la couleur sans trop se rendre compte de la pensée inspiratrice ; ce qui est comme un trait d'ultime ressemblance avec le désordre des fresques catacombales. L'attention ne sait trop où se prendre dans cet effet d'ensemble trop uniformément agréable et pour ainsi dire *neutre*. Peu à peu la réflexion fait saisir la conception méthodique de l'œuvre entière. A la voûte une croix d'or dans un semis d'étoiles avec les symboles des évangélistes aux angles attire la pensée de tout ce qui concourt à la décoration [2] : les apôtres indiquent ce but au martyr saint Laurent qui se dirige vers le gril.

Mais le thème symbolique et moral nous intéresse moins dans ce livre que l'exécution et l'entente de l'effet général de la décoration. Rien de plus habilement conçu que le mélange des figures d'apôtres et des compositions, comme le saint Laurent et le Bon Pasteur avec les symboles souriants et champêtres : des cerfs s'abreuvant à la source de vie, des colombes buvant à la coupe eucharistique. Des vignes enroulent leurs volutes souples et élégantes. Un fond bleu sombre ajoute à l'éclat des figures et des ornements son reflet velouté semblable à celui du ciel de quelque terre lointaine. Au-dessus de la porte une mosaïque d'un art presque infini nous marque l'apogée de l'art ravennate à l'heure même de ses débuts. Dans un paysage d'une inexprimable douceur le Bon Pasteur repose parmi son troupeau. « Jeune, imberbe, couronné d'un large nimbe, il est assis parmi les roches semées de fleurs et d'arbrisseaux. Ce n'est plus le pâtre populaire des catacombes, rapportant sur ses épaules la brebis égarée ; c'est un jeune roi bienveillant et noble, vêtu d'un man-

1. Ce n'est que depuis peu d'années que le mouvement de conservation des monuments de Ravenne a pris une certaine importance.

2. Venturi, *Storia*, t. I, fig. 113.

teau de pourpre à plis nombreux, et s'appuyant sur la croix qui remplace la houlette. Les brebis le regardent et cherchent ses caresses ; et le sentiment chrétien donne un charme exquis à cette scène dont tous les détails, le paysage varié, le modelé des chairs et la souplesse des draperies, peuvent soutenir la comparaison avec les meilleures œuvres de l'antiquité [1]. »

Les mosaïques ravennates de la période gothique font de l'église dédiée à Saint-Apollinaire *nuovo* un des édifices chrétiens les plus somptueux et les plus admirables, surtout depuis les additions dues à la période byzantine de la décoration. Nous avons à Saint-Apollinaire *nuovo*, construite vers l'an 500, consacrée en 570, dont la nef a conservé sa décoration intacte, une œuvre d'un immense intérêt. Une série de petits sujets bibliques forme un cycle dont la valeur, pour être exactement appréciée, exigerait l'étude parallèle du cycle biblique de Sainte-Marie-Majeure. Une semblable étude ne peut trouver place dans ce livre, mais elle ne démentirait pas l'appréciation la plus favorable.

« A San-Apollinare *nuovo*, remarque M. Ch. Bayet, la décoration présente, comme à San-Vitale, un caractère complexe. Au-dessus des deux grandes processions de saints et de saintes, se trouvent des figures isolées de saints ou de prophètes, plus haut encore des sujets empruntés à la vie du Christ. Là, les traditions de la période antérieure reparaissent avec une singulière énergie: le Christ reprend cette figure jeune d'un type indécis, qu'on lui donnait autrefois, et plusieurs scènes, choisies parmi les anciens sujets sont traitées de la même façon. Il serait trop long d'examiner ici séparément chacune des parties de cette riche série de tableaux ; mais, pour prendre quelques exemples, la guérison du paralytique, la résurrection de Lazare, le Christ et la Samaritaine semblent comme de fidèles copies des fresques ou des sarcophages anciens. Ces mosaïques ajouteraient ainsi tout un ensemble de témoignages nouveaux à ceux qui démontrent l'unité de l'art chrétien primitif

1. A. Pératé, *Archéologie chrétienne*, 1892, p. 225-226.

La brebis de gauche, la plus rapprochée du spectateur, est une restitution moderne, tout à fait arbitraire et en contradiction avec les témoignages anciens. Ciampini, *Vet. mon.*, t. I, pl. 65, qui a vu la mosaïque intacte, donne la brebis couchée, le restaurateur moderne l'a représentée debout, ce qui l'a obligé à lui donner des proportions beaucoup plus réduites que la brebis couchée, et il en est résulté que cette brebis au premier plan est sensiblement plus petite que les brebis du fond.

en Orient et en Occident. Par un scrupule qui est aussi fort significatif, l'artiste, tout en reproduisant plusieurs épisodes de la Passion, a évité le plus douloureux de tous, la Crucifixion ; ce sentiment de pieuse réserve s'effacera bientôt [1]. »

A cette époque les fonds d'or ont, à Ravenne, remplacé les fonds bleus et changé considérablement les conditions décoratives ; néanmoins la science de la composition n'a pas faibli, les expressions et les attitudes demeurent aussi justes et aussi finement observées que par le passé ; par contre le coloris a perdu de son éclat et la science de la perspective n'a fait aucun progrès. En somme, la mosaïque de l'époque gothique marque un pas décisif pour s'éloigner du symbolisme primitif et rapprocher du naturalisme byzantin.

Les mosaïques fort détériorées de Saint-Apollinaire *in classe* nous offrent un autre exemple notable de ces hésitations qui marquent les œuvres d'une époque de transition entre deux systèmes symboliques. Dans l'abside, au-dessus d'une figure de saint Apollinaire, et en avant, se dresse sur un semis d'étoile une grande croix gemmée encadrée dans un médaillon. A l'intersection des branches de la croix se trouve placé un petit buste du Christ. Dans le haut du médaillon on lit le mot : ΙΧΘΥC, dans le bas, les mots : *Salus mundi.* A l'extérieur se voient deux bustes sortant des nuages, que des légendes, aujourd'hui effacées, désignaient comme figurant Moïse et Élie. Plus bas, parmi les arbres, trois brebis regardent vers la croix. Il n'est pas douteux que nous ayons ici la Transfiguration représentée à l'aide de symboles parmi lesquels s'introduit déjà la préoccupation historique.

A Ravenne, l'influence grecque était si fortement établie qu'elle ne fut pas ébranlée sérieusement pendant la domination des rois ostrogoths ; toutefois, ce fut à partir de l'établissement de l'exarchat byzantin que cette influence régna exclusivement. On n'en peut rencontrer de plus complète expression que dans l'église San-Vitale, commencée sous l'épiscopat d'Ecclésius (524-544) et terminée sous celui de Maximien, en 547. Tout le monde connaît deux vastes tableaux représentant Justinien et Théodora, entourés chacun de leur cour. C'est un ruissellement de richesses qui n'exclut pas d'autres mérites plus solides. Outre les renseignements qu'on y relève pour l'étude du costume et les usages de l'étiquette byzantine, on possède, grâce à ces panneaux, les portraits de l'empereur, de l'impératrice et de l'évêque Maximien.

1. C. Bayet, *op. cit.*, p. 99.

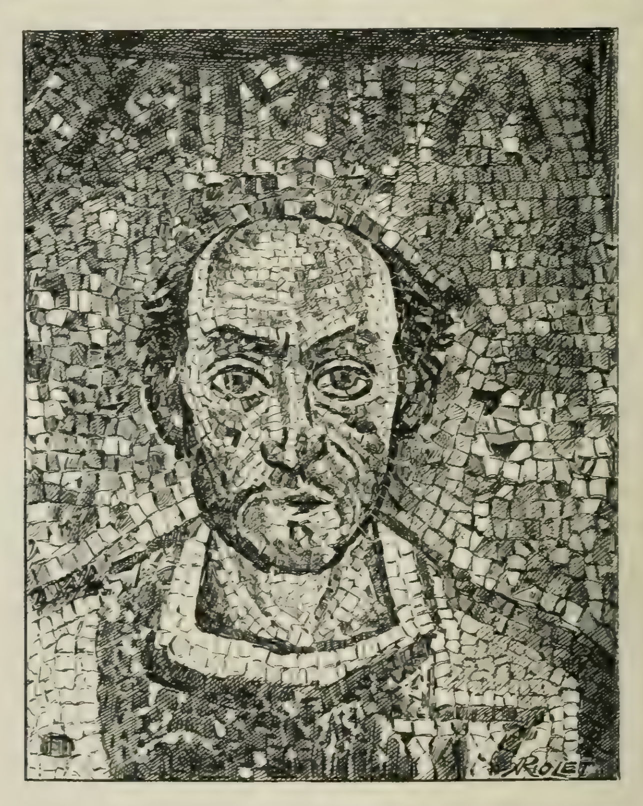
Les mosaïques de San-Vitale ne peuvent nous retenir ici parce que leur importance réclame un long commentaire et d'exactes reproductions qu'elles obtiendront ailleurs [1]. Signalons toutefois dès maintenant la mosaïque du fond de l'abside [2] représentant le Christ assis sur le globe. Son style rappelle encore les fresques, déjà anciennes, des catacombes. Jésus est représenté sous les traits d'un adolescent, imberbe, la chevelure longue, les traits expressifs et non sans beauté. De la main droite il tend une couronne à saint Vital; dans la main gauche il tient un rouleau. Deux anges introduisent saint Vital, qui étend ses mains vers le Christ dans l'attitude consacrée [3], et l'évêque Ecclésius qui porte son église comme un présent destiné au Sauveur.

Les mosaïques de San-Apollinare *nuovo* à Ravenne ne sont pas moins précieuses que celles de San-Vitale pour l'étude de la mosaïque à l'époque byzantine. Une paroi nous offre une vue de la ville de Ravenne, son palais, quelques édifices, deux églises et deux baptistères. En face, une composition analogue rappelle le port, *Classis*, avec ses remparts, ses édifices, ses vaisseaux [4]. Au-dessous, des processions, de longues théories de saints et de saintes qui nous permettent de mesurer la distance qui nous sépare des œuvres analogues de l'art classique. Au rythme savant qui groupe toutes les figures diverses dans l'harmonie de l'ensemble s'est déjà substitué la symétrie implacable qui réduit toutes ces figures à l'uniformité absolue. On sent l'inintelligence et on pressent les maladresses et les ignorances qui vont suivre.

L'importance exceptionnelle des mosaïques de Ravenne a été reconnue dès le moyen âge. La première marque d'admiration qu'elles aient provoquée et dont le souvenir nous ait été conservé remonte à Charlemagne. L'empereur prit tant d'intérêt aux *marmora, musivum, caeteraque exempla* du palais de Ravenne, qu'il sollicita du pape Hadrien l'autorisation de les emporter. Un contemporain de Charlemagne, le chroniqueur Agnellus, dans son *Liber pontificalis*, écrit en 841, a étudié avec le plus grand soin les mosaïques de sa ville natale. Agnellus, pitoyable historien, fait preuve, au point de vue archéologique, d'une critique suffisante. Le soigneux examen

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, au mot Ravenne.
2. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. i, fig. 618.
3. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. i, col. 545.
4. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. i, fig. 950, 951. Ces deux mosaïques sont de l'époque gothique.

auquel il se livre des portraits d'archevêques peints ou incrustés dans les basiliques de Ravenne nous le montre préoccupé de reconstituer la physionomie des prélats dont il écrit la biographie. Ses notes sur les plus anciens personnages, tels que Probus (141-174), sont



223. — L'évêque Maximien de Ravenne. Mosaïque de Saint-Vital, d'après une photographie.

aussi vagues que possible, mais, à partir du dernier quart du IVe siècle, il a sous les yeux de véritables portraits. Pour saint Ursus (379-396), on lit : « Il eut le visage beau et de forme un peu longue avec une légère calvitie. » Il en est de même pour son successeur saint Pierre (396-425). Le corps délicat, de haute stature, le visage décharné, la barbe touffue. Dans la biographie de saint Exupérance (425-432), le chroniqueur fait la déclaration suivante : « Si quelque lecteur se demande où j'ai appris ce que je dis du visage des évêques, qu'il sache que c'est à la peinture que je l'ai demandé, parce que, à cette époque, leurs images étaient *toujours* des portraits. » Il renouvelle cette déclaration à propos de l'archevêque

Bonus. Nous avons aujourd'hui le moyen de vérifier l'exactitude des descriptions d'Agnellus grâce au portrait original de saint Maximien (546-556) qui existe encore. Le chroniqueur le dépeint comme il suit : « La taille courbée par l'âge, le corps mince, le visage décharné, le front chauve, les cheveux rares, les yeux vert brillant, et embelli d'une grâce accomplie. » Sauf ce dernier trait qui est empreint d'exagération, nous ne croyons pas que le critique le plus sévère puisse reprendre un mot à l'analyse donnée par Agnellus du merveilleux portrait conservé aujourd'hui encore à Saint-Vital (fig. 223). On voit par ces citations de quel secours le *Liber pontificalis* peut être pour l'étude des monuments chrétiens de la ville.

Nous avons dû omettre même la simple mention d'une série importante d'ouvrages, faute de pouvoir énumérer et décrire tout ce qui appartient au sujet du présent chapitre, sans dépasser les bornes dans lesquelles il doit être maintenu. Parmi ces mosaïques, il s'en trouve qui ne sont inférieures à celles de Rome et de Ravenne mentionnées plus haut, ni pour le dessin, ni pour le coloris, ni pour la composition. Si nous nous sommes déterminé à n'en rien dire, c'est que ces mosaïques, quelle que soit leur excellence, ne modifient pas les observations et les conclusions établies au cours de ce chapitre d'après d'autres ouvrages. Il suffira donc, en attendant l'étude particulière qui en sera faite dans le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*, de rappeler les mosaïques de Parenzo et du Sinaï, les absides décorées de Sainte-Sophie et de Sainte-Irène à Constantinople, des deux Panaghia à Constantinople, de Sainte-Agathe et de Saint-Michel à Ravenne, quelques autres encore[1].

La mosaïque nous a conduit aux limites de la période qui fait l'objet de notre étude. Elle se présente à nous dans quelques pages magistrales où la science du dessin est au niveau du goût artistique. L'abside de Sainte-Pudentienne, le mausolée de Galla Placidia, les églises de Saint-Apollinaire *nuovo* et Saint-Apollinaire *in classe*

1. Mentionnons encore : A. Degert, *La plus ancienne mosaïque de la Gaule, d'après un document inédit*, dans le *Bull. de l'Instit. cathol. de Toulouse*, 1905, p. 1-15 ; Fr. Wickhoff, *Das Apsis Mosaik in der Basilica des h. Felix zu Nole, Versuch einer Restauration*, dans *Römische Quartalschrift*, 1889, t. III, p. 158-176 ; E. Müntz, *Mosaïque de Riez représentant Constantin lépreux*, dans les *Études iconogr. et archéol.*, p. 52-54 ; G. A. Galante, *Musaici del battistero del Duomo di Napoli*, dans *Nuovo bull. di arch. crist.*, 1900 ; sur la mosaïque de Madaba. Cf. A. Jacoby, *Das geographische Mosaik von Madaba. Die älteste Karte des heiligen Landes. Ein Beitrag zur ihrer Erklärung... mit einem Plane der Karte und 4 Abbildungen*, dans J. Ficker, *Studien über chritsliche Denkmäler. Neue folge*, fasc. 3, in-8°, Leipzig, 1905.

marquent l'apogée et les divers aspects de la perfection du style que nous avons nommé le second art chrétien. En quoi il diffère de l'art catacombal, comment il réalise les aspirations, satisfait aux exigences du christianisme triomphant au moment de la Paix de l'Église, c'est ce que nous avons montré par les faits. Les artistes se sont élevés au niveau de ce que l'art réclamait d'eux ; ils ont doté la religion de ce qui lui manquait complètement, une voix et un langage à la portée de tous, exprimant sous des formes entièrement neuves — et non pas seulement renouvelées — l'histoire et le dogme chrétiens. Tel aura été le rôle de la mosaïque dans l'histoire de l'esthétique de tous les temps ; elle a concrétisé le concept théologique et social d'une époque qui compte Justinien et Théodose parmi ses politiques, saint Cyrille et saint Augustin parmi ses théologiens.

XII. Bibliographie.

Barbet de Jouy, *Les mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome*, in-12, Paris, 1857 ; Ciampini, *Vetera monimenta*, 3 vol. in-fol., Romae, 1747 ; Clausse, *Basiliques et mosaïques chrétiennes d'Italie*, 2 vol. in-8, Paris, 1893 ; Ch. Diehl, *Ravenne, Études d'archéologie byzantine*, in-8, Paris, 1886 ; *Ravenne*, in-8, Paris, 1903 ; *Justinien et la civilisation byzantine au VIe siècle*, in-4, Paris, 1901 ; Gerspach, *La mosaïque*, in-8, Paris, 1882, 1886 ; J. Kurth, *Die Mosaïken der christlichen Era*, § I, *Die Wandmosaïken von Ravenne*, Leipzig, 1902 ; Müntz, *La mosaïque chrétienne pendant les premiers siècles*, dans les *Mém. de la Soc. des antiq. de France*, 1891-1892, p. 239-322 ; *Bulletin critique*, 1878 ; *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie*, dans la *Revue archéologique*, 1878 ; E. Müntz, *The lost mosaics of Rom, of the IV to the IX century*, dans *American Journal of Archeology*, 1900 ; A. Pératé, *Archéologie chrétienne*, in-8, Paris, 1892 ; Redin, *Les mosaïques des églises de Ravenne*, Saint-Pétersbourg, 1896 (en russe) ; C. Ricci, *Ravenna e i suoi dintorni*, in-8, Bologne, 1897 ; J. F. Richter, *Die Mosaïken von Ravenna Beitrag zu einer kritischen Geschichte der altchristlichen Malerei*, in-8 ; Wien, 1878 ; J. F. Richter and Taylor, *The golden age of the christian Art*, in-4, London, 1890 ; De Rossi, *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle Chiese di Roma anteriori al secolo XV. Tavole cromolitografiche con cenni storici e critici*, in-fol., Roma, 1872 ; *Bull. di arch. crist.*, 1863 sq. ; Salzenberg, *Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel*, in-fol., Berlin, 1854 ; Texier et Pullan, *Architecture byzantine*, in-fol., Londres, 1864 ; Venturi, *Storia dell' arte italiana*, in-8, Milano, 1901, t. I ; A. Vitet, *Les mosaïques chrétiennes de Rome*, dans les *Études sur l'histoire de l'art*, in-12, Paris, 1863.

CHAPITRE V

STATUAIRE ET POLYCHROMIE

I. *Textes.* — II. *Monuments : Statue de Panéas.* — III. *Le Bon Pasteur.* — IV. *Saint Hippolyte. Saint Pierre.* — V. *Sources et influences egypto-asiatiques.* — VI. *La polychromie.* — VII. *Polychromie des bas-reliefs.* — VIII. *Polychromie des statues.* — IX. *Bibliographie.*

I. Textes.

L'étude de l'influence classique sur l'art chrétien nous a amené à reconnaître la place prépondérante faite à la peinture par les conditions générales d'installation des locaux primitifs du culte chrétien. La sculpture, au contraire, réalisait d'une manière excellente les aspirations et satisfaisait d'une manière complète aux besoins de la société antique. Or, la peinture et la sculpture disposent de moyens très différents et de ressources très inégales. Ce qui fait la supériorité durable de la sculpture, c'est que le caprice lui est interdit. Quoiqu'elle fasse, comme l'architecture, elle est soumise avant tout aux lois qui régissent l'ordre matériel, elle est une construction. Sa loi immuable n'est que la loi même de l'équilibre.

La sculpture peut tenter de s'y soustraire dans le bas-relief ; une telle tentative dans la statuaire serait moins une révolte qu'une aberration. Ce qui nous est conservé de la statuaire chrétienne est fort peu de chose ; néanmoins le mérite des œuvres dépasse de beaucoup leur nombre. Ce n'est pas cependant que la statuaire ait été négligée par les empereurs chrétiens. Constantin ne pouvant concevoir une cité sans statues, avait fait transporter à Byzance les œuvres célèbres accumulées dans les temples, les édifices publics, sur les places et les palais de Rome. La Grèce et l'Asie furent également mises à contribution. On ne se ferait pas une idée exacte de Constantinople, la première capitale chrétienne, si on n'y faisait la place d'une multitude de chefs-d'œuvre de la

statuaire antique. Parmi les plus remarquables, il faut citer le Jupiter de Dodone, la Minerve de Linde [1], l'Apollon Pythien et Sminthée-Apollon, la Rhéa des Argonautes, les Muses enlevées de l'Hélicon, le groupe de Persée et Andromède amené d'Iconium de Phrygie. l'Apollon colossal en bronze attribué à Phidias. Rome avait, pour sa part, fourni soixante statues. Les bains de Zeuxippe reçurent plus de soixante statues de bronze ; la *spina* de l'Hippodrome en portait un grand nombre, et cette profusion ne fit que s'accroître sous les successeurs de Constantin. Sous Théodose le Jeune (408-450) on vit poser devant la Porte dorée les éléphants de bronze du temple de Mars, à Athènes [2], et les fameux chevaux de l'île de Chio qui décorent aujourd'hui la façade de l'église Saint-Marc, à Venise [3]. Sous Justinien, on enleva d'Éphèse huit statues et deux chevaux pour la décoration de la Chalcé du palais impérial [4].

Théodose le Jeune ne fit pas que « razzier » les trésors d'art de son empire, il se montra amateur éclairé et artiste à ses heures, sachant peindre et modeler. Sous son règne furent érigées à Constantinople plusieurs statues de Théodose le Grand, notamment la statue équestre de bronze placée près du Milliaire [5] et celle d'argent, de 7.400 livres, commandée par Arcadius.

Justinien eut, lui aussi, sa statue équestre élevée dans l'Augustéon, et Procope nous la décrit en ces termes : « Sur un cheval de bronze, s'élève la statue colossale de l'empereur, aussi de bronze, et remarquable par son costume qui est celui d'Achille ; ses brodequins ne couvrent pas le talon ; sa cuirasse est celle que portent

1. Winckelmann, *Hist. de l'art*, in-8°, Leipzig, 1781, trad. Hubert, t. III, p. 269. Le canon 4e du pseudo-concile apostolique d'Antioche prescrit de tailler l'image et de dresser le stèle de Jésus, cf. Pitra, *Juris eccles. Graecorum histor. et monum.*, 1864, t. I, p. 92 ; Hefele, *Histoire des Conciles*, édit. H. Leclercq, 1907, t. I, Appendice II.

2. Anonyme, *Antiquit. Constantinopol.*, l. I, dans Banduri, *Imperium orientale*, in-fol., Parisiis, 1712, t. I, p. 21.

3. *Ibid.*, l. III, dans Banduri, *op. cit.*, t. I, p. 41 ; G. Codin, *Excerpta de Antiq. Const.*, édit. Bonn, p. 47, 53.

4. Anonyme, *Antiq. Const.*, l. I, dans Banduri, *op. cit.*, t. I, p. 7. On trouve dans Du Cange, *Constantinopolis christiana*, et dans Heyne, *Commentationes Societatis regiae Gottingensis*, t. XI-XIII, une énumération déjà assez complète de ces rapines exercées dans tout l'empire au profit de la capitale.

5. Anonyme, *Antiq. Constantinopol.*, l. I, dans Banduri, *op. cit.*, t. I, p. 11.

les héros [1]. » Le même Procope rapporte la construction, auprès des thermes d'Arcadius, d'une place enrichie de colonnades de marbre dominant le port, et il ajoute : « Le sol est orné d'une quantité de statues de bronze et de marbre qui sont toutes si bien travaillées, qu'on les croirait sorties des mains de Phidias de Lysippe ou de Praxitèle [2]. » Tous les successeurs de Justinien jusqu'à Léon l'Isaurien furent grands bâtisseurs d'églises et de palais et pendant toute cette époque la statuaire fut en grande faveur. Les historiens signalent un grand nombre d'ouvrages devant lesquels ils s'extasient trop volontiers, car une calme et minutieuse description nous serait plus utile. Quoi qu'il en soit, entre autres grandes pièces, on peut citer les statues élevées sur des colonnes dans le port de Sophia par Justin II [3]; celle de son successeur Tibère érigée dans la Chalcé [4], le groupe de l'empereur Maurice, de sa femme et de ses enfants élevant les mains vers une image du Christ [5]; la statue de Phocas et celle de Justinien II, à genoux.

En Italie, la ferveur à l'endroit de l'Antiquité n'était pas moins vive. Le roi goth de Ravenne, Théodoric, faisait rechercher de tous côtés les belles œuvres de la statuaire antique ; ayant eu connaissance qu'une statue de bronze avait été dérobée dans la ville de Côme, il promit 100 écus d'or à celui qui découvrirait l'objet volé [6].

A Rome, un singulier document, qui a pour auteur Zacharie le Rhéteur et qui fut écrit vers 550 [7], contient « une brève histoire des beautés de la ville de Rome », de la Rome déjà visitée par Alaric et pillée par Genséric [8]. « Il y a dans la ville quatre-vingts grandes statues d'or (dorées) des dieux, soixante-six statues d'ivoire des dieux... Trois mille sept cent quatre-vingt-cinq statues de bronze des empereurs et des autres généraux, vingt-deux grands

1. Procope, *De aedificiis*, l. I, c. II, édit. Bonn, t. III, p. 182.
2. *Ibid.*, t. III, p. 205.
3. Banduri, *op. cit.*, t. I, p. 45.
4. *Ibid.*, t. I, p. 7.
5. *Ibid.*, t. I. p. 8.
6. Cassiodore, *Variarum*, l. II, epist. XXXV, *P. L.*, t. LXV, col. 566.
7. I. Guidi, *Il testo siriaco della descrizione di Roma nella storia attributa a Zaccaria retore*, dans *Bullettino della Commissione archeologica di Roma*, 1884 ; réédition de la « Description » dans la même revue, 1891. Cf. Rubens Duval, *La littérature syriaque*, in-12, Paris, 1899, p. 196, note 2.
8. Plusieurs chroniqueurs disent que le vaisseau qui portait en Afrique les statues enlevées par Geiserich (455) se perdit corps et biens. Gregorovius, *Geschichte der Stadt Rom*, t. I, p. 205.

chevaux en bronze (statues équestres), deux colosses. » Ce témoignage n'est pas isolé, Procope nous fait connaître qu'au VIe siècle le forum était rempli de statues de bronze, qu'on y voyait les œuvres de Phidias, de Lysippe et la célèbre vache de Myron. Cassiodore parle encore sous Théodoric « d'un peuple très abondant de statues ».

II. Monuments, Statue de Panéas.

Il ne serait pas impossible que le plus ancien monument de la statuaire chrétienne nous forçât de remonter jusqu'à l'époque apostolique et qu'il ne se soit conservé jusqu'à nos jours dans une copie assez peu éloignée de son modèle. L'historien Eusèbe rapporte que le monument en question s'élevait à Panéas, appelée aussi Césarée de Philippes, ville située près de la source du Jourdain. « Cette hémorrhoïsse, dit-il, qui reçut du Sauveur sa guérison, naquit à Panéas où l'on montre sa maison. D'admirables témoignages de la bonté du Sauveur à son égard y subsistent. Sur un piédestal de pierre très élevée, dressé à côté de la porte de la maison, se voit l'image de bronze de cette femme, agenouillée, suppliante, tendant les mains en avant. Devant elle une autre statue du même métal, représentant un homme debout, vêtu décemment d'une diploïde et faisant de la main un geste d'accueil vers la suppliante. On a dit que cette statue offrait la ressemblance de Jésus. Elle a subsisté jusqu'à nos jours, nous l'avons vu en passant à Panéas [1]. » Les paroles d'Eusèbe sont contrôlées par celles de Macarius Magnès, vers 360-370 [2]. Cependant Maximin Auguste, au dire d'Astère d'Amasée [3], aurait détruit ce monument, tandis que Philostorge et Sozomène attribuent cette destruction à Julien l'Apostat [4]. Ce serait alors sans doute, que les fidèles en auraient recueilli les débris pour les transporter dans un oratoire où Jean Malala les vit au VIIe siècle. « On voit toujours, dit-il, ces statues dans la ville de Panéas, non plus à l'endroit où elles s'élevaient, sur la place centrale, mais transportées à la sainte maison de l'oratoire. Je les y ai trouvées [5]. »

1. Eusèbe, *Hist. eccl.*, l. VIII, c. XVII, *P. G.*, t. XX, col. 680.

2. Pitra, *Spicil. Solesm.*, in-4°, Parisiis, 1852, t. I, p. 332-333 ; L. Duchesne, *De Macario magnete et scriptis ejus*, in-8°, Parisiis, 1877, p. 9 sq.

3. *Excerpta photiana*, in-4°, Lugduni, 1677, t. V, p. 842.

4. Sozomène, *Hist. eccl.*, l. V, c. XXI, *P. G.*, t. LXVII, col. 1280.

5. Jean Malala, *Chronographia*, l. X, édit. Bonn, p. 237. Cedrenus, *Hist.*

Ces textes sont fort clairs et nous ne pouvons accueillir, en ce qui nous concerne, les explications proposées par plusieurs savants qui se montrent disposés à voir dans le groupe décrit par Eusèbe un ouvrage païen, dont on donnait une explication chétienne : quelque statue impériale devant laquelle se prosternait une province [1]. C'est, selon nous, un véritable *ex-voto*, une statue honorifique du Christ que Eusèbe a pu admirer à Panéas.

Une hypothèse ingénieuse de Bottari[2] nous propose de voir une représentation du groupe de Panéas dans le bas-relief latéral d'un sarcophage conservé au Latran. Ce qui fait l'originalité de ce bas-relief, c'est que le sculpteur a renoncé à l'usage de donner au Christ une taille disproportionnée à celle de la suppliante ; celle-ci, « la tête voilée, étend les mains en avant, sans toucher le manteau, à la différence de tous les types similaires des sarcophages. La description d'Eusèbe ne s'applique-t-elle pas ici tout naturellement ? Le Christ est debout vêtu d'une sorte de toge, la tête de profil, regardant la suppliante vers qui sa main droite est tendue ; de sa main gauche, il serre les plis du manteau, comme l'Hadrien à tête laurée de certaines médailles. Surtout il faut noter qu'il est barbu ; et n'est-ce point là un signe curieux, alors que sur le même sarcophage, au centre de la façade, et sur la paroi de gauche, le Christ est représenté imberbe ? D'un côté la figure classique d'Apollon

comp., édit. Bonn, t. I, p. 534 ; Banduri, *Imperium orientale*, t. I, *Antiq. Constantinopol.*, t. V, p. 274-276. Tobler, *Itineraria et descriptiones Terrae sanctae*, t. I, p. 72, 83, montre une discordance entre Théodose et l'*Abrégé*, l'un place la statue à Capharnaüm, l'autre à Panéas. Münster, *Sinnbilder*, II part., p. 14 sq., se demande si ce n'était pas un monument profane dénué de sens ; Grimoüard de Saint-Laurent, *Guide de l'art chrétien*, t. II, p. 213-216 ; Garrucci, *Storia dell' arte cristiana*, t. I, p. 403.

1. Raoul Rochette précisait et reconnaissait la Judée aux pieds d'Hadrien ; on peut lire encore parmi les anciennes dissertations relatives à la statue de Panéas outre Beausobre, *Abhandlungen über die Bildsäule zu Paneas*, dans Kramer, *Sammlung zur Kirchengeschichte*, in-8°, Leipzig, 1748, t. I, et Venema, *Instit. hist. eccles.*, Lugd. Batav., 1780, t. IV, p. 75, qui voient dans ce groupe Vespasien et toute une série d'érudits qui y voit Hadrien à la suite de Godefroid, Philostorge, *Eccles. hist.*, Genovae, 1642 ; Dissert. in libr. VII, c. III, p. 270 ; Th. Hase, *De statua haemorrh.*, dans *Dissertationum et observationum philologicarum sylloge*, in-8°, Bremae, 1731, p. 314 sq. ; *Dissert. duo de monum. Paneade*, in-4°, Bremae, 1726 ; Heinichen, *In Eusabii exercitat. libri X*, in-8°, Lipsiae, 1827, p. 395 ; Reuterdahl, *De fontibus historiae ecclesiasticae Eusebianae*, in-8°, Londini Gothorum, 1826, p. 48.

2. Bottari, *Sculture e pitture sagre*, in-fol., Roma, 1737, t. I, p. 137.

Citharide aux traits délicats et juvéniles, aux longs cheveux bouclés et flottants, que la peinture primitive des catacombes transmettait à la sculpture ; de l'autre, une tête forte, barbue ; une personne plutôt qu'un type convenu ; une sorte de portrait [1]. Ce détail est d'autant plus important qu'il est une des rares excep-



224. — Bas-relief d'un sarcophage du Latran d'après une photographie.

tions à la règle commune des bas-reliefs chrétiens : le Sauveur, au cours de sa vie mortelle, est généralement représenté imberbe; après la résurrection, il est barbu [2]. Enfin, les monuments du fond de la scène, aux deux parois du sarcophage, ne vont pas sans ajouter une grande vraisemblance à l'opinion qui reconnaît ici le groupe de Panéas. Immédiatement derrière les figures, on remarque une construction rectangulaire en forme de basilique ; plus loin,

1. Comparez ce bas-relief avec le sarcophage de Saint-Celse, à Milan, dans Garrucci, *Storia*, t. v, pl. 315, dont une des parois représente la guérison de l'hémorrhoïsse. Là, nous voyons la tradition évangélique directe ; Jésus marche, il sent que la femme touche son manteau et se retourne ; l'hémorrhoïsse n'est pas agenouillée, mais courbée.

2. On s'est autorisé de cette règle pour voir ici le *Noli me tangere*, Madeleine aux pieds de Jésus ; remarquons que cette règle n'est pas invariable et parfois le Christ ressuscité est imberbe. Cf. Garrucci, *Storia*, t. v, pl. 350, n. 4; t. vi, pl. 446, n. 4; pl. 447, n. 6.

tout à l'arrière-plan, deux temples analogues, l'un avec son abside dont on distingue très bien le chevet cintré et, de part et d'autre du second temple, deux édifices ronds à coupole, probablement des baptistères. Trois degrés donnent accès au temple le plus rapproché [1]. » Il n'est pas impossible que ce temple de proportions modestes soit la propre maison de l'hémorrhoïsse « conservée, nous dit Eusèbe, mais conservée sous forme de temple » [2] (fig. 224).

III. Le Bon Pasteur.

Le musée de Latran possède une statuette du Bon Pasteur d'un mérite si achevé qu'on s'est pris à douter qu'un ouvrage à ce point excellent put être sorti des mains d'un artiste chrétien [3]. Le fait est que nous n'avons aucun indice qui mette sur la voie d'éclaircir ce doute, sinon l'œuvre elle-même dont l'origine chrétienne ne saurait être raisonnablement mise en question. Le lieu de la trouvaille de ce précieux morceau est inconnu [4], sa date n'est pas postérieure

1. A. Pératé, *Note sur le groupe de Panéas*, dans les *Mélanges d'archéol. et d'hist.*, 1885, t. v, p. 309 sq.; Garrucci, *op. cit.*, t. i, p. 406; De Rossi, cité par Grimoüard de Saint-Laurent, *Guide de l'art chrétien*, in-8°, Poitiers, 1873, t. ii, p. 215, partagent l'opinion exposée. E. von Dobschütz, *Christusbilder*, in-8°, Leipzig, 1899, t. i, p. 197 sq. P.-L. de Feis, *Del monumento di Paneas e delle immagini della Veronica e di Edessa*, dans *Bessarione*, 1898, t. iii, p. 177-192, pl. v, argue des paroles de Macarius Magnès, qu'une statue semblable se voyait à Édesse et à Rome; J. E. Weis-Liebersdorf, *Christus und Apostelbilder*, in-8°, Freiburg, 1902, p. 13, fig. 7, p. 14; J. Ficker, *Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans*, in-8°, Leipzig, 1890, p. 117-121, n. 174; V. Schultze, *Archäologie d. altchristl. Kunst*, in-8°, München, 1895, p. 286; C. Bayet, *Recherches pour l'hist. de la peint. et de la sculpt. en Orient*, in-8°, Paris, 1879, p. 28.

2. A. Pératé, *op. cit.*, p. 312.

3. E. Förster, *Geschichte des italianische Kunst*, in-8°, Leipzig, 1869, t. i, p. 54. Cette statue a été retrouvée au commencement du xixe siècle. Elle appartint d'abord à Mariotti.

4. De Rossi, *Statua del buon pastore scoperta in Roma presso la porta Ostiense*, dans *Bull. di arch. crist.*, 1887-1889, p. 139, pl. xii (= *Bull. di arch. comunale*, 1889, pl. v-vi, p. 131 sq.). D'après Benndorf le Bon Pasteur du musée du Latran est inspiré d'une statue de Praxitèle dont un fragment a été découvert à Eleusis en 1884 et qui représente Tubuleus, frère de Tripolème, personnage du mythe éleusinien; Photographies Alinari, n. 6398; Photographie Parker, n. 2901, 2903; Garrucci, *Storia dell' arte cristiana*, in-fol., Prato,

à la moitié du IIIe siècle. Cette statue [1] est malheureusement mutilée; les jambes ont une restauration moderne, les bras du Pasteur et la tête de l'agneau ont été également restaurés (fig. 225).

Le Bon Pasteur porte la tunique exomide laissant à nu l'épaule droite, une pannetière pend sur sa hanche. L'élégance de la pose, l'exquise douceur des traits font de ce marbre un véritable chef-d'œuvre au sens le plus rigoureux de ce mot. La chevelure et l'expression de jeunesse du visage rappellent quelques bonnes statues d'Apollon. Le pasteur regarde amoureusement sa brebis qui, dans l'état actuel de la statue y paraît indifférente, mais cette raideur est une maladresse de la restauration qui n'a pas tenu compte de l'inclinaison qu'avait la tête de la brebis dans l'original, inclinaison qui la faisait répondre au regard du Pasteur ainsi qu'on peut s'en convaincre par une étude minutieuse de marbre du Latran. Un sarcophage du même musée [2] de Latran (n° 163), contemporain de la statue, nous montre en bas-relief le type du Bon Pasteur et de la brebis se regardant mutuellement. Nous ne croyons pas que ces deux bas-reliefs et la statuette permettent de garder aucune hésitation sur l'origine chrétienne de la première statuette [2].

1872, pl. 428, n. 5; Th. Roller, *Les catacombes de Rome*, in-fol., Paris, 1881, pl. XL, n. 2, p. 264; Northcote and Brownlow, *Roma subterranea*, in-8°, London, 1879, t. II, p. 29, fig. 3; Kraus, *Realencyclopädie*, in-8°, Freiburg im Br., 1886, t. II, p. 590, fig. 364; Martigny, *Dictionnaire*, in-4°, Paris, 1877, p. 586; A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, in-8°, Milano, 1901, t. I, p. 24, fig. 21; A. Pératé, *Archéologie chrétienne*, in-8°, Paris, 1892, p. 289, fig. 189; J. Strzygowski, *Reste altchristliche Kunst in Griechenland*, dans *Römische Quartalschrift*, 1890, t. IV, p. 101; Perkins, *Tuscan Sculptors*, in-8°, London, 1864, t. I, p. XLIII; J. W. Appell, *Monuments of early christian art. Sculptures and catacombs' paintings*, in-8°, London, 1872, p. 4, n. 1; Becker, *Roms altchristliche Coemeterien*, in-8°, Düsseldorf, 1874; Smith, *Dictionnary*, t. II, p. 1893; V. Schultze, *Die Katakomben*, p. 183, fig. 44; F. X. Kraus, *Roma sotterranea*, pl. XIII, p. 372; J. Ficker, *Die altchristl. Bildwerke*, p. 27, n. 103; Photographie Simelli, n. 2908(195); Photographie Alinari, n. 6398; C. M. Kaufmann, *Handbuch der christl. Archäologie*, in-8°, Paderborn, 1905, p. 513, fig. 198; J. Parker, *Tomb in and near Rome. Sculpture among the Greeks and Romans. Mythology in funereal sculpture*, in-8°, Oxford, 1877, t. IX de *The archeology of Rome. Early christian sculptures*, par Westwood.

1. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1887-1889, p. 139 : *dei primi dicennii in circa del secolo terzo*; L. Duchesne, dans le *Bulletin critique*, déc. 1882, p. 288 : milieu du IIIe siècle; A. Pératé, *op. cit.* : Renaissance constantinienne.

2. Th. Roller, *op. cit.*, t. II, pl. LII, n. 2; Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. I, p. 180, fig. 170; *Dictionn. arch. chrét.*, t. I, fig. 891.



225. — Le Bon Pasteur. Statue de la première moitié du IIIe siècle d'après une photographie.

La deuxième statue conservée au musée de Latran [1] est d'un art sans comparaison inférieur à celui de la précédente ; mais elle offre cet avantage matériel d'être entière et intacte. Ce type diffère beaucoup de l'autre. Le pasteur ne se sert que d'une main pour maintenir la brebis sur ses épaules et il ramasse devant sa poitrine les quatre pieds de l'animal, tandis que, de la main gauche restée libre, il s'appuie sur une longue houlette dont l'extrémité est recourbée. Son vêtement n'est plus l'exomide, mais la tunique à manches, il porte des bottines et des guêtres montant jusqu'au genou. Sa coiffure est négligée, il est imberbe [2].

Les statues du Bon Pasteur qui nous sont parvenues, sont, pour la plupart, mutilées dans la partie inférieure ; nous ne pouvons donc savoir si ce type, apparenté très étroitement pour l'attitude et le geste à celui des fresques catacombales, poussait la ressemblance avec ces fresques jusqu'à grouper les brebis à ses pieds. Parmi les statues conservées intactes, celle du Latran n'offre aucune trace de ces brebis, tandis que celle du musée de Tschnili Kiosk, à Constantinople, laisse voir posant sur le sol les sabots de devant d'une brebis. Cet indice nous permet de conclure que tantôt le Bon Pasteur se présentait seul, tantôt parmi son troupeau, et il est certain que cette représentation était bien connue puisque Eusèbe nous apprend que Constantin fit orner les fontaines qui occupaient le centre du Forum de Constantinople avec des statues de bronze doré représentant le Bon Pasteur et Daniel entre les lions [3]. Ce que nous savons de l'inexorable symétrie à laquelle se soumettaient les

1. L. Perret, *Les catacombes de Rome*, in-fol., Paris, 1855, t. IV, pl. 4 ; t. VI, p. 109 ; Photogr. Parker, n. 2903 ; Th. Roller, *Les catacombes de Rome*, in-fol., Paris, 1881, t. I, pl. LX, n. 1 ; J. Strzygowski, *Reste altchristliche Kunst in Griechenland*, dans *Römische Quartalschrift*, 1890, t. IV, pl. V ; A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, in-8°, Milano, 1901, t. I, p. 27, fig. 23 ; J. Weis-Liebersdorf, *Christus und Apostelbilder*, in-8°, Freiburg, 1902, p. 47, fig. 21 ; Appell, *Monuments*, p. 5 ; J. Ficker, *Die altchristl. Bildwerke*, 1890, p. 47, n. 105.

2. J. Stryzgowski, *op. cit.*, donne les détails suivants : *Als deutlicher Beweis dass der linke Arm ergänzt ist, dient wohl der Umstand, dass derselbe grösser und in den Formen voller, gerundeter ist. Die linke Hand besonders zeigt nicht nur eine weit fortgeschrittenere Behandlungsweise, sondern die Entfernung von der Spitze des Zeigefingers bis zum Handgelenk beträgt 0 m 10 bei der rechten Hand aber bloss 0 m 07.*

3. Eusèbe, *De Vita Constantini*, l. III, c. XLIX : Ἔιδες δ'ἂν ἐπὶ μέσων ἀγορῶν κειμέναις κρήναις, τὰ τοῦ καλοῦ ποιμένος σύμβολα τοῖς ἀπὸ τῶν θείων λογίων ὁρμωμένοις γνώριμα, τοῦ τε Δανιὴλ σὺν αὐτοῖς λέουσιν ἐν χαλκῷ πεπλασμένον, χρυσοῦ τε πετάλοις ἐκλάμποντα.

artistes chrétiens [1] ne laisse presque aucun doute sur le type du Bon Pasteur choisi pour ces fontaines. Le désir d'équilibrer la composition avec celle de Daniel entre deux lions avait dû probablement faire choisir le Bon Pasteur entre deux brebis

Aucun type dans la statuaire chrétienne ne semble avoir captivé le goût des fidèles plus que ce gracieux sujet qu'on ne peut trop s'étonner de voir si complètement étranger au symbolisme de notre temps. Nous possédons aujourd'hui dans les divers musées de l'Europe treize statuettes représentant le Bon Pasteur. Celle du musée de Latran que nous avons reproduite (fig. 225) est incontestablement la plus parfaite ; les autres sont presque toutes, à divers degrés, dignes d'attention. Leur étude conduit à cette remarque qu'elles sont toutes, par quelques détails, différentes les unes des autres ; d'où l'on peut conclure que la confection de ces statuettes, les unes en marbre, les autres en terre cuite ou en ivoire, était plutôt un travail artistique qu'un produit commercial. Les lieux où ces statuettes ont été trouvées, n'établissent pas définitivement les centres de fabrication, mais les trouvailles dispersées à Séville, Constantinople, Athènes, Sparte, Rome, l'origine probablement africaine et rhénane de deux exemplaires, témoignent surabondamment de la vogue générale qui s'attachait au type du Bon Pasteur entre le IIe et le IIIe siècle [2].

J.-B. De Rossi a établi l'origine orientale du type du Bon Pasteur dans la statuaire, sans préjudice de l'influence des peintures catacombales. L'Orient ne possède plus aujourd'hui que deux répliques assez tardives de ce type, toutes deux du VIe siècle ; l'une trouvée à Constantinople pourrait être une copie de ce Bon Pasteur élevé par Constantin en réplique à Daniel entre les lions ; l'autre à Brousse montre l'adolescent adossé à un tronc d'arbre, un bâton à la main, entre deux brebis dont il ne reste que des vestiges et reproduit le type des catacombes.

1. C. L. Meader, *Symmetry in early christian relief sculpture*, dans *American journal of Archaeology*, 1900, p. 126-147.

2. Sur le sujet que nous venons de traiter, cf. D. Endres, *Eine altchristliche Darstellung des guten Hirten im städtischen Museum zu Augsburg*, dans *Römische Quartalschrift*, 1892, t. VI, p. 114-118 ; H. Bergner, *Der gute Hirt in der altchristlichen Kunst*, in-8°, Berlin, 1890.

IV. Saint Hippolyte. — Saint Pierre.

Bien que la statuette du Bon Pasteur soit dans la dépendance directe des fresques catacombales, elle n'en offre pas moins un type original et marque les débuts de la statuaire chrétienne. On n'en saurait dire autant de la belle statue assise de saint Hippolyte. Ce marbre célèbre fut trouvé, en 1551, près de la basilique de Saint-Laurent-hors-les-Murs, dans un pitoyable état de conservation : la tête et les bras manquaient, et la restauration qu'on en a faite est médiocre. L'attribution de la statue n'est pas douteuse. Le personnage représenté est assis dans une chaire dont les panneaux latéraux portent gravé le catalogue des ouvrages de saint Hippolyte de Porto, ainsi que le calendrier pascal calculé par lui sous le règne d'Alexandre Sévère. Cette particularité n'empêcherait pas que la statue n'eût été travaillée dans un atelier païen, mais le type lui-même n'offre rien d'original. Sans doute, le style large et souple de la draperie permet d'attribuer l'œuvre au IIIe siècle ; cependant rien n'y fait supposer le ciseau d'un chrétien et il est tout à fait vraisemblable d'admettre que la statue fut d'abord païenne et représenta un rhéteur ou un philosophe. Son attribution aura pu lui être imposée à l'époque où le pape Damase décora magnifiquement la crypte de Saint-Hippolyte. Cette destination nouvelle trouverait une sorte de preuve dans le fait de la cassure de la tête et des mains. L'antiquité avait coutume de faire succéder les têtes d'empereur sur une même statue à mesure que les hasards de la succession au trône y faisaient monter un prince nouveau. Il est possible que la statue utilisée par Damase, ait eu à subir une opération analogue. On remplaça un visage trop caractéristique par un visage quelconque qu'on pouvait sans inconvénient prêter à Hippolyte ; quant aux mains, si ce n'est pas leur fragilité qui les a fait briser, c'est peut-être la présence de ces bagues en grand nombre qu'affectionnaient les Romains et qui ne convenaient pas aux doigts d'un évêque [1].

Plus étrangère encore au christianisme, est la statue de bronze représentant saint Pierre et vénérée depuis des siècles dans la

1. Bibliographie dans J. Ficker, *Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans*, in-8°, Leipzig, 1890, t. I, p. 166-175, n. 223.

basilique du Vatican [1]. On a voulu la faire dater du bas moyen âge ou bien on a relevé son antiquité jusqu'au pontificat de Léon le Grand qui aurait fait fondre, en 452, le Jupiter Capitolin afin de couler cette statue du prince des apôtres. Les partisans de la date la plus tardive ont invoqué des arguments dont la valeur paraît souvent médiocre. La présence d'une clef dans la main de saint Pierre est loin d'être un argument sans réplique contre la fixation de la statue au ve ou au vi^e^ siècle. L'apôtre est représenté avec cet insigne sur des mosaïques et sur des manuscrits dont la date établie est solidement contemporaine de la statue, si on la fait remonter au ve siècle. A cela on objecte que la forme des clefs à dentelure et avec une croix forée ne peut être antérieure à la période médiévale avancée [2], mais on répond à cette difficulté avec des clefs d'un modèle analogue rapportées des catacombes au Musée chrétien du Vatican [3] ou provenant de Pompéi et conservées au musée de Naples [4]. Mais les clefs pompéiennes sont, paraît-il, médiévales et néanmoins authentiques ! Alors on invoque des clefs coptes et celles-ci sont du ve siècle et du viie siècle [5]. Il n'importe car la clef de la statue avec la statue elle-même devront être l'ouvrage du sculpteur Arnolfo Di Cambio [6]. C'est ensuite le tour des sandales. L'argument tiré de l'art de la fonte des ouvrages de grandes dimensions, art qui aurait été ignoré au ve siècle en Occident, ne nous paraît recevable. Ce qui est plus probable, c'est que la statue polychromée de saint Pierre, conservée aujourd'hui dans les cryptes vaticanes [7], aura servi de modèle pour le

1. Wickhoff, *Die bronzene Apostelstatue in der Peterskirche*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1889 ; H. Grisar, *Analecta romana. Dissertazioni, testi, monumenti dell' arte riguardenti specialmente la storia di Roma e dei Papi nel medioevo*, 1899, t. i, p. 627-657 ; A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, in-8°, Milano, 1905, t. iv, p. 111-122, fig. 75-76 ; H. Grimoüard de Saint-Laurent, *Aperçu iconographique sur saint Pierre et saint Paul*, dans *Annales archéologiques*, t. xxiii ; Didron, dans même revue, t. xxiii.

2. Lanciani, *Pagan and christian Rome*, in-8°, London, 1892, p. 142.

3. H. Grisar, *Analecta romana*, t. i, p. 641.

4. Baumeister, *Denkmäler des klassischen Altertums*, t. iii, p. 1807, fig. 1895.

5. J. Strzygowski, *Koptische Kunst*, in-fol., Wien, 1905, pl. xxxv, n. 9188 ; pl. xxxvi, n. 9190.

6. A. Venturi, *op. cit.*, t. iv, p. 116 ; Monticolo, *I capitolari delle arti a Venezia*, in-8°, Roma, 1905.

7. A. Pératé, *L'archéologie chrétienne*, p. 290-291. Cf. C. M. Kaufmann, *Handbuch d. christl. Archäol.*, in-8°, Paderborn, 1905 ; F. X. Kraus, *Gesch. der christl. Kunst*, 1896, t. i, p. 231 sq., fig. 186 ; H. Grisar, *Geschichte Roms*

moule de la statue de bronze. Nous ne trouvons donc aucun argument vraiment solide pour justifier l'opinion qui abaisse la date de la statue jusqu'au bas moyen âge. Mais par contre nous n'avons pas d'attestation du monument avant celle de Maffeo Vigio (1406-1457)



226. — Ivoire de Sinope, d'après Strzygowski, *Klein Asien*, fig. 141.

chanoine de Saint-Pierre et dataire du pape Martin V, « et vraiment on ne sait que dire, les points de comparaison manquent tout à fait, pour attribuer au ve siècle cette œuvre superbe ; l'on ne peut que combattre d'instinct, sans preuves décisives, l'opinion des savants qui la reportent au XIIIe siècle. Quelle vie, quelle grande et pro-

und der Päpste im Mittelalter, in-8°, Freiburg, 1898, t. I, p. 418-421, qui adopte, sur des raisons fort graves, la date de 498-514, pontificat de Symmaque, pour fixer la fonte de la statue. J. E. Weis-Liebersdorf, *Christus und Apostelbilder*, in-8°, Freiburg, 1902, p. 107, fig. 49 ; O. Marucchi, *Le memorie de SS. Apostoli Pietro e Paolo*, in-8°, Roma, 1894, p. 125 ; Burgon, *Letters from Rome*, in-8°, London, 1862, p. 57 ; Valentini, *La patriarcale basilica Vaticana*, t. I, pl. 105 ; W. Lübke, *Geschichte der Plastik*, in-8°, Leipzig, 1863, t. I, p. 325.

fonde expression donnée au bronze ! Nul excès dans la noblesse austère de l'attitude ou dans la sévérité de la draperie, qui s'adapte parfaitement au corps ; et l'on peut louer sans restriction la beauté de la tête, si bien conforme au type traditionnel que nous a conservé la célèbre médaille de la bibliothèque vaticane. » La statue est en métal de cloche avec vernis de bronze.



227. — Saint Pierre, bronze, d'après Bode et H. von Tschudi, *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*, p. 1, n. 1.

Plus modeste, mais d'origine certainement chrétienne, est une statuette de bronze trouvée dans les catacombes et publiée par Bellori dès 1702. Saint Pierre y porte, appuyée sur son épaule, la croix monogrammatique qui dans diverses sculptures et mosaïques fera place à la croix gemmée (fig. 227). Ce type de l'apôtre enseignant se retrouve fréquemment sur les sarcophages[1] et offre des points de rapport suggestifs avec un ivoire originaire de la région de Sinope[2] (fig. 226). Car il semble qu'une fatalité ramène toute branche d'activité artistique du christianisme vers l'Asie-Mineure et l'Égypte. Ces questions sont peu avancées aujourd'hui et ne permettent rien de plus que des insinuations ; mais encore ne peut-on s'y soustraire.

1. San Bartoli, *Le lucerne antiche sepolcrali, figurate con l'osservazioni di G. P. Bellori*, in-fol., Roma, 1729, pl. XXVII ; Foggini, *De romano itinere D. Petri et episcopatu*, in-4°, Florentiae, 1744, p. 484; W. Bode, *Die italianische Plastik*, in-8°, Berlin, 1891 ; F. X. Kraus, *Gesch. d. christl. Kunst.*, t. I, p. 232, fig. 188 ; Garrucci, *Storia*, pl. 467 ; Martigny, *Dictionn.*, 2e édit., p. 648 ; Münter, *Sinnbilder*, pl. VI, p. 21 ; Wilhelm Bode et Hugo von Tschudi, *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*, in-4°, Berlin, 1888, p. 1, n. I ; J. E. Weis Liebersdorf, *Christus-und Apostelbilder*, p. 106, fig. 48. Hauteur de la statuette : 0 m 10 c. J. Ficker, *Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst*, in-8°, Leipzig, 1887, reporte la date de cette statue vers la fin IVe siècle ; il est suivi dans son opinion par Marignan, dans *Le moyen âge*, 1888, p. 76.

2. J. Strzygowski, *Das Petrus-relief aus Kleinasien im Berliner Museum*, dans *Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen*, 1901, t. XXII, p. 29 sq. ; *Klein Asien. Ein Neuland für Kunstgeschichte*, in-4°, Leipzig, 1903, p. 197, fig. 141.

V. Sources et influences égypto-asiatiques

La part de l'Égypte est, à l'heure actuelle, plutôt pressentie que définie. Il est certain que ce pays a exercé sur la sculpture un rôle capital. Les bas-reliefs trouvés à Baouit ne laissent aucun doute sur la science et l'habileté de l'école locale ou de l'école ambulante à laquelle sont dus ces ouvrages. Les deux colonnes antérieures du ciborium de Saint-Marc, à Venise, œuvre du VI[e] siècle, à laquelle nous avons fait de fréquents emprunts dans le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* [1], en faisant remarquer le cachet d'originalité qui les distingue, ces deux colonnes, disons-nous, offrent la scène de l'Ascension toute pareille à celle de Mu'allaka [2]. Nous avons également montré, après M. J. Strzygowski, le rapprochement qui s'impose entre la décoration de la cuve de porphyre du sarcophage de Sainte-Constance à Rome [3] et un fragment conservé au musée de Tschnili Kiosk, à Constantinople [4] ; de même entre le couvercle de ce sarcophage et un couvercle de porphyre du musée d'Alexandrie [5]. Le sarcophage de l'impératrice Hélène, conservé au Vatican, offre matière également à un rapprochement avec un haut-relief égyptien du musée de Berlin [6]. L'art égyptien peut se faire honneur d'une statue colossale de porphyre rouge trouvée à Alexandrie et conservée au musée du Caire. Elle doit remonter au IV[e] siècle. Ce beau morceau de sculpture représente le *Pantocrator* assis ; malgré ses mutilations il donne une idée très nette de la science et de l'habileté des statuaires égyptiens. Le type qu'ils ont ainsi créé rappelle, par certains aspects et sous certains angles, le Christ de la mosaïque de Sainte-Pudentienne à Rome ; ces deux œuvres magistrales doivent être à peu près contemporaines [7].

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 210, 598, 763.
2. *Id.*, fig. 990.
3. *Id.*, t. I, fig. 243.
4. *Id.*, t. I, fig. 410.
5. J. Strzygowski, *Orient oder Rom*, in-4°, Leipzig, 1901, p. 78, 79, fig. 35, 37.
6. *Id.*, p. 76, fig. 34-34, pl. III.
7. De Morgan, *Catalogue du musée du Caire*, p. 95, n. 298 ; L. Passy, *Notice sur deux monuments inédits de la sculpture en porphyre*, dans les *Comptes rendus de l'Acad. des inscrip. et belles-lettres*, 1870, t. VI, p. 59 sq. ; J. Strzygowski, *Koptische Kunst*, in-fol., Vienne, 1904, p. 3, n. 7256, pl. I, fig. 1 ; *Römische Quartalschrift*, 1898, t. XII, p. 4 sq. ; *Beiträge zur alten*

Le rôle qui appartenait nécessairement à l'Égypte en possession de fournir la matière première, le porphyre, appartenait également à l'Asie-Mineure grâce aux carrières de marbre de Proconnèse. Jusqu'à ce jour c'est l'art de la statuaire en Asie-Mineure qui a fourni l'œuvre la plus distinguée de la sculpture chrétienne. Bien qu'il ne nous en reste qu'un fragment, le sarcophage découvert à Stamboul, dans le quartier de Psamatia, puis acquis par le musée de Berlin, est une des œuvres capitales de l'art chrétien [1]. Ce sarcophage est le dernier d'une longue série païenne que nous pouvons juger en pleine connaissance de cause d'après les cuves sculptées de Selefkief, de Konia, de la villa Ludovisi, à Rome; du palazzo Ricciardi, à Florence, et d'après les fragments d'Isnik, d'Uskelès et d'Athènes. Cette série se distingue nettement des sarcophages romains par la disposition de figures alternant sous une arcade ou dans un entrecolonnement, et par l'usage du chapiteau à double volute, de l'acanthe épineuse et de l'architrave bombée. Le personnage du Christ offre un type étranger à l'art chrétien d'Occident. Jeune, nimbé, il se dresse entre deux apôtres, et son attitude n'est pas sans offrir une réminiscence de la statue de Sophocle au Latran. Les traits du visage ont une finesse toute grecque et qui, malgré la morsure du temps, laisse au profil une finesse et une délicatesse qui font ressouvenir des types de l'école de Praxitèle. Le Christ de Psamatia est apparenté au Bon Pasteur dont J.-B. De Rossi a établi, comme nous l'avons dit, l'origine orientale.

« La facture grecque, les traditions hellénistiques caractérisent aussi, au musée de Tschnili-Kiosk, un buste de saint Marc, dans un médaillon sans doute détaché d'un pendentif, et surtout deux tambours sculptés en spirale, couverts de rinceaux de vigne, qui encadrent des scènes de genre, bergers en *exomis* avec l'épaule droite et les jambes nues, chèvre broutant, chien, taureau furieux, femmes tenant l'une un coq, l'autre un poulet, et un sujet religieux, le baptême. La vigne, les animaux sont traités avec une liberté

Geschichte, 1902, t. II, p. 120 sq.; C. M. Kaufmann, *Handbuch des christlichen Archäologie*, in-8°, Paderborn, 1905, p. 514-516. Rapprocher les groupes de porphyre de Saint-Marc, J. Strzygowski, *Beiträge*, t. II, p. 113; A. Venturi, *Storia*, t. I, p. 178, fig. 166.

1. *Kleinasien*, in-4°, Leipzig, 1903, p. 40-61, pl. II; p. 196, fig. 140; A. Muñoz, *Sarcofagi asiatici?* dans *Nuovo bull. di arch. crist.*, 1905, p. 79-102, pl. I; G. Mendel, *Le musée de Konia*, dans le *Bull. de corresp. hellénique*, 1902, t. XXVI, p. 232 sq.

tout antique, tandis que les figures trahissent la gaucherie byzantine par leurs proportions inexactes, leurs mouvements peu naturels. Basile I[er] avait fait sculpter des pampres et des animaux sur les colonnes du Cénourgion ; mais M. Strzygowski ne croit pas que les artistes du XI[e] siècle aient pu conserver une telle souplesse et l'iconographie même du Baptême, différente de celle des Catacombes, mais avec le Christ encore imberbe, lui paraît indiquer les environs de l'an 500. Bientôt ce reste de liberté antique s'évanouit, tandis que le relief s'affaiblit. Sur une plaque de tuf trouvée à Psamatia, Isaac est agenouillé à la mode archaïque, le buste de face, le visage et les jambes de profil : enfin un bas-relief du VII[e] siècle, aujourd'hui au musée de Berlin, figure, dans le même goût gâté, la vocation de Moïse sur l'Horeb [1]. »

L'ensemble sculptural, le plus important malgré sa dégradation, pour la période chrétienne que nous étudions est l'ambon de Salonique dont il subsiste plusieurs fragments autorisant un jugement d'ensemble [2]. Ce remarquable monument date du V[e] siècle. « Sur l'hémicycle extérieur, dans les arcades à coquilles qui isolent chaque personnage, se déroule une double scène, les Mages cherchant le Christ, puis l'adorant. Comme à Saint-Apollinaire de Ravenne la Vierge est assise de face tenant l'Enfant et un ange sert d'introducteur. La gravité solennelle de la scène, le nimbe et les ailes de l'ange annoncent cent ans d'avance le style et l'iconographie des monuments italiens du VI[e] siècle [3].

L'ambon de Salonique n'était pas l'unique monument de ce genre. Un précieux texte de saint Grégoire de Nazianze, dans une lettre datée de l'année 382, parle d'une église élevée par ses soins et décorée de statues [4]. Ce sont peut-être les vestiges de cette statuaire chrétienne en Asie-Mineure qui se trouvent dans quelques musées. On a signalé au musée de Sainte-Irène, à Constantinople, un fragment de statue en ronde bosse représentant la Vierge et l'enfant Jésus [5]. Une autre statue de la Vierge, antérieure au

1. G. Millet, *L'art byzantin*, dans A. Michel, *Hist. de l'art*, in-4°, Paris, 1905, t. I, p. 260.

2. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 1399, fig. 312.

3. G. Millet, *op. cit.*, p. 261.

4. Texte obscur que Billio interprète dans le même sens que nous et Combefis dans le sens contraire; cf. De Rossi, *Bull. di arch. christ.*, 1887, p. 148.

5. Reinach, *Catalogue du musée d'antiquités*, in-12, Constantinople, 1882, p. 62, n. 590.

VIIe siècle, est signalée dans la Propontide, à Myriophyto, en Thrace [1] ; une autre de la Vierge en orante, à Chalkis [2].

Le groupe le plus intéressant est celui des orantes en bas-relief, finement modelées, qui sont aujourd'hui encastrées dans les murs de Saint-Marc. On trouve leurs répliques à Athènes, à Ancône et à Ravenne.

La sculpture profane a laissé peu d'ouvrages de mérite. Nous croyons que J. Labarte avait raison de dire qu'il ne paraît pas possible que rien n'ait survécu du nombre immense des statues taillées ou fondues sous les successeurs de Constantin, et l'on serait tenté de croire que quelques-uns de ces ouvrages, sauvés de la destruction, passent aujourd'hui pour des œuvres antérieures à la décadence de l'art [3]. On peut se faire une idée de cette décadence d'après quelques bustes impériaux, en particulier ceux de Maxence (musée Torlonia alla Lungara, n. 611), de Flavia Massima Fausta (même musée, n. 615) de Magnence (même musée, n. 617), de Jovien (même musée, n. 618), de Valentinien (même musée, n. 619). Si on rapproche ces pauvres œuvres du buste énergique de Constance Chlore, au Campidoglio, on constate la maladresse grandissante dans la science du portrait d'où le caractère, la personnalité disparaissent peu à peu. Les statues impériales ne sont pas moins décevantes. La statue de Théodose, conservée sur la place publique de Barletta, témoigne de l'engourdissement général qui envahit toute figure humaine dans le domaine de l'art [4], les deux statues consulaires du IVe siècle, trouvées sur l'Esquilin, en 1879, sont d'une insigne pauvreté d'imagination et de talent ; gestes et détails identiques, poses identiques, tout révèle l'épuisement de l'artiste [5]. Un dessin de Nymphirius, conservé à la bibliothèque

1. A. Dumont, *Rapport sur un voyage en Thrace*, dans les *Archives des missions scientifiques*, série VI, t. II, p. 487; *Revue archéologique*, 1870-1871, p. 223; C. Bayet, *Recherches*, p. 107.

2. J. Strzygowski, Παλαία βυζαντιακὴ βασιλικὴ ἐν Χαλκίδι, dans Δελτίον τῆς ἱστορ. καὶ ἐθνολ. ἑταιρείας, 1889, p. 1. Cf. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1887-1889, p. 149.

3. J.Labarte, *Hist. génér. des arts industriels*, in-4°, Paris, 1872, t. I, p. 26. Cf. E. Courbaud, *Le bas-relief romain à représentations historiques*, in-8°, Paris, 1899.

4. A. Venturi, *Storia*, t. I, p. 164, fig. 154.

5. C. L. Visconti, *Di due statue togate in atto di dar le mosse ai circensi*, dans *Bull. della commiss. archeol. comunale di Roma*, 1893, t. XI ; J. Wilpert, *Un capitolo di storia del vestiario*, dans *L'arte*, 1898, p. 95, fig. 5-6 ; Venturi, *Storia*, t. I, p. 165-176, fig. 155, 156.

du Sérail, représente la statue équestre de Justinien œuvre d'une insigne banalité [1]. Après le VII[e] siècle, le rôle de la ronde-bosse est décidément terminé et fait place au bas-relief.

VI. La polychromie.

L'emploi de la polychromie dans l'architecture et la sculpture grecques est un fait aujourd'hui incontesté [2], mais la mesure de cet emploi, durant les cinq ou six siècles où l'art grec vécut d'une vie indépendante, reste un problème à résoudre. La période chronologique qui forme le cadre de nos études nous interdit d'aborder ce problème ; nous n'avons qu'à constater où en était la polychromie au début de notre ère. Le durable succès qu'elle obtenait depuis huit siècles ne s'explique pas seulement par les influences du climat, l'aveuglant éclat d'une lumière trop crue et la nécessité d'en tempérer, par des tonalités adoucies, le heurt brutal sur les teintes froides ; mais encore par la préoccupation toujours en éveil du sentiment religieux. Pour les anciens la statue du dieu n'était pas tant une œuvre d'art, qu'une forme divine. Ils ne doutaient pas que ces simulacres ne fussent des êtres vivants, ils en donnaient nombre de preuves, citant des statues qui remuaient la main, roulaient les yeux, suaient des gouttes de sang. A mesure que la technique faisait du progrès, la pierre, de moins en moins friable, remplaçait le bois et imposait l'emploi de la polychromie pour suppléer à ce que l'imperfection de l'outillage et le grain de la pierre ne permettaient pas de rendre avec la délicatesse et la précision désirables. Toutefois, il importe d'en faire la remarque, cette polychromie est purement conventionnelle, le coloriste professe l'indifférence la plus absolue à l'égard de la simple vraisemblance. Les frontons de l'Acropole ne laissent sur ce point subsister aucun doute. On y retrouve le bleu et le rouge qui rehaussent les architraves et les cimaises. Des figures bariolées s'en-

1. Ch. Diehl, *Justinien*, in-4°, Paris, 1901, p. 27, fig. 11.

2. Paul de Saint-Victor estimait que la Grèce « a manqué de goût une fois dans sa vie » quand elle a colorié ses statues, ses bas-reliefs et ses temples. Mais sous la lumière intense du soleil de l'Attique une surface blanche frappée par le soleil cause une impression pénible. On admire aujourd'hui les monuments décolorés de l'Acropole, mais on oublie cette patine pleine et douce dont les a recouverts l'oxydation saline de la mer et il se trouve que l'intensité de ton qui rend ces monuments si beaux équivaut presque à la valeur de la coloration antique.

lèvent vivement sur un fonds qui garde la couleur naturelle de la pierre ; l'effet d'ensemble est comparable à celui des vases corinthiens à figures noires sur fond d'argile. Les métopes en tuf du Trésor des Sicyoniens, à Delphes, avec leurs personnages enluminés de bistre et de rouge orangé ou vineux sur fond incolore sont pleinement démonstratifs. Quand, vers 530 ou 520 avant notre ère, les céramistes intervertissent les rapports des valeurs et aux figures sombres sur fond clair substituent les figures claires cernées d'un fond noir brillant, les peintres de bas-relief les imitent et s'acheminent vers un système décoratif nouveau dans lequel les figures claires s'enlèvent sur un fond sombre. Cette évolution coïncide avec les débuts de la sculpture sur marbre.

Le grain du marbre plus fin que celui du tuf avait pour effet d'étendre les ressources de l'architecte et du sculpteur. Dès le ve siècle avant notre ère les statues archaïques nous font voir des peintres en possession de leurs moyens et maîtres de leurs principes. Ils alternent les colorations mates et solides avec les teintes transparentes qui voilent à peine le grain du marbre et y ajoutent un nouveau velouté. La polychromie se limite à quelques indications sobres et fines, elle tend à se réduire, comme la nature elle-même, à quelques traits déliés qui tranchent par leur coloration naturelle sur la couleur de la peau. Pour le vêtement on constate le même souci de substituer à la teinte plate et générale le ton adouci du marbre partiellement conservé intact. Les tons qui dominent continuent néanmoins à être ceux de la polychromie monumentale, inséparable de la polychromie sculpturale ; les bleus et les rouges, non plus étalés lourdement mais combinés avec adresse tendent, comme dans les œuvres plus anciennes, non à produire le trompe-l'œil mais à rehausser et à embellir l'œuvre d'art.

La polychromie transmise par l'archaïsme à l'époque classique n'a pas été répudiée par celle-ci. Au IVe siècle, la sculpture monumentale reste polychrome, et il n'en peut guère aller autrement à raison du rôle intime qui lui appartient dans l'ensemble de l'architecture, égayée elle-même d'une élégante et discrète polychromie. Bien plus, les bas-reliefs isolés, qui échappent aux exigences de la polychromie monumentale, les stèles funéraires, reçoivent de la main du peintre leur dernier fini. Parfois, le bas-relief est remplacé par une peinture directement exécutée sur le marbre. Désormais, ainsi que nous le voyons par le « sarcophage d'Alexandre », trouvé

dans la nécropole de Sidon, les décorateurs ont à leur disposition une palette très riche qui comprend le violet, le pourpre, le bleu, le jaune, le rouge carminé, le rouge-brun et peut-être le bistre. Ils ne se contentent pas d'utiliser toutes les surfaces que leur offrent les vêtements et les accessoires, ils abordent la coloration des nus dont ils accusent la valeur par « une sorte de frottis léger et transparent, de valeur uniforme, jaune clair ou foncé, suivant qu'il s'agit d'un Grec ou d'un barbare, sans aucune tentative de rendre par des nuances multiples l'aspect varié des chairs ». Ainsi la polychromie est en plein progrès, les frises peintes du « sarcophage des Pleureuses » en fournissent un nouvel exemple. Il importe de marquer le point exact où se trouve la polychromie à cette date, vers 320 avant notre ère, parce que nous la retrouverons moins savante mais essentiellement identique dans les œuvres chrétiennes. Notons « d'abord que les décorateurs n'ont pas renoncé aux couleurs opaques ; ils les emploient au contraire très largement. Pour les nus ils ont résolu le problème dont nous parlions plus haut, ils y étendent des glacis colorés mais transparents qui laissent jouer le grain du marbre, tout en amortissant une blancheur qui paraîtrait trop crue. Enfin, pas plus à cette date qu'à une époque plus reculée, nous n'observons de tons rompus, de modelage par la couleur. C'est la saillie du bas-relief qui seule donne aux lumières leur valeur, aux ombres leur intensité. Le peintre ne modèle pas : il colore avec des teintes plates des surfaces sculptées qui ont, par elles-mêmes, leurs jeux d'ombre et de lumière »[1].

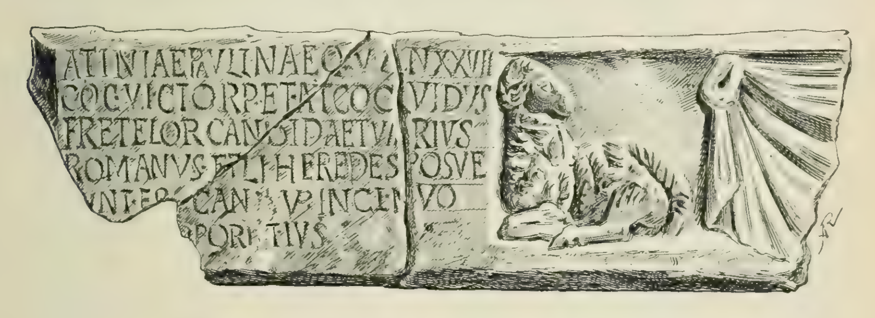
La polychromie des bas-reliefs est incontestable, mais en est-il de même pour les statues ? On ne saurait énoncer sur ce point une règle absolue bien que les faits, on doit le reconnaître, invitent à admettre l'existence de la statuaire polychrome comme un usage très répandu. Une série de textes permet d'escorter quelques œuvres comme d'un commentaire continu s'étendant depuis le IVe siècle avant notre ère jusqu'à une date avancée de l'époque impériale. Lucien, qui fut le plus fin critique d'art de l'antiquité, met en scène dans le dialogue des *Portraits*, Lykinos et Polystratos ; ce dernier réclame pour les statues parfaites la décoration polychrome. C'est que, en s'établissant à Rome, les sculpteurs grecs y font con-

1. M. Collignon, *La polychromie dans la sculpture grecque*, dans la *Revue des Deux Mondes*, 1895, t. CXXVII, p. 836 ; C.-E. Nageotte, *La polychromie dans l'art antique*, in-8°, Besançon, 1884.

naître la polychromie à laquelle les Italiens, comprenant peu de chose, substituent « les statues de marbre de couleur, basalte vert, porphyre, rouge antique, jusque là propres à l'art égyptien. L'emploi de ces marbres, importés d'Égypte et de Numidie, favorise le développement d'une polychromie toute spéciale qu'on peut qualifier de *polychromie naturelle* ; il donne naissance à ces statues de marbre multicolores, devant lesquelles notre goût moderne hésite, et qui provoquent au moins notre curiosité, à défaut d'admiration » [1].

VII. Polychromie des bas-reliefs.

Les ouvrages de la sculpture chrétienne ayant gardé les traces d'une décoration polychrome sont rares et d'une conservation, la



228. — Couvercle du sarcophage polychrome d'Atinia Paulina, d'après Wilpert, *Fractio panis*, pl. XVI, n. 1.

plupart du temps, si mauvaise que si nous pouvons retrouver les restes de couleur, il est impossible de juger de l'effet d'ensemble que devait produire la décoration lorsqu'elle fut appliquée. Parmi les plus anciens monuments provenant de la *Cappella greca*, au cimetière de Priscille, nous trouvons deux sarcophages polychromes. Le premier n'est guère qu'un couvercle de sarcophage jadis placé près de celui d'Evelpistus [2]; il porte l'épitaphe suivante : « A Atinia Paulina, qui vécut vingt-sept ans, Cocceius Victor, son père, et Atinius Cocceius Lucidus, son frère, et Floridia Candida et Varius Romanus ses enfants, ont fait placer le sarcophage par les soins

1. Collignon, *op. cit.*, p. 840. Au Ier siècle de notre ère, le goût de la statuaire polychromée reste très vif. Voir un exemple intéressant dans l'Amphitrite trouvée à Pompéi. Baumeister, *Denkmäler*, t. III, pl. XLVII, p. 1344.

2. *Diction. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 573.

d'Ulpius Ingenuus, chargé de l'ensevelissement de son corps [1]. » Il ne subsiste que peu de chose de la sculpture ; à droite de l'inscription on voit une brebis couchée et un lambeau de rideau ; tous deux portent des traces de coloration (fig. 228).

Un sarcophage trouvé dans la région de l'*arenarium* nous montre une défunte, vêtue de la tunique et du manteau, tenant le *volumen* dans la main gauche, et faisant avec la main droite le geste d'imposer silence ; derrière le buste un rideau est tendu par des



229. — Sarcophage de la *Cappella greca*, d'après Wilpert, *Fractio panis*, pl. xv, n. 4.

cygnes [2]. Ce sarcophage offre encore les traces d'une riche décoration polychrome. Les plis du vêtement et du rideau retiennent quelque chose de l'or et du carmin dont ils étaient recouverts ; la figure et les cheveux étaient également peints. La coiffure de la défunte nous permet de dater le sarcophage. Ce mode de coiffure apparut avec Julia, fille de Titus, et disparut avec Sabine, femme d'Hadrien ; elle nous reporte probablement vers la moitié du IIe siècle. Au point de vue de la main-d'œuvre ce sarcophage ne diffère guère du précédent ; il est intéressant de comparer le rendu presque identique de la laine de la brebis et des plumes de cygne (fig. 229).

Un bas-relief, fixé sur une des parois de la galerie H du même cimetière, offre également des traces de polychromie [3].

C'est encore dans la catacombe de Priscille, et dans une des plus

1. J. Wilpert, *Fractio Panis. La plus ancienne représentation eucharistique de la Cappella greca*, in-4°, Paris, 1896, pl. xv, n. 1 ; De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1892, p. 61, n. 285.

2. J. Wilpert, *op. cit.*, pl. xv, n. 4.

3. Voir le plan dans De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1884-1885, pl. VII-VIII.

anciennes régions, que fut découvert un fragment oblong ayant appartenu à un couvercle de sarcophage. On y voyait sculptés quatre monstres dont le corps de poisson était surmonté de têtes de bélier, de cheval, de tigre et d'aigle.

Un examen superficiel de ce morceau n'y avait pas fait découvrir son décor polychrome, qui avait en effet disparu sur toutes les surfaces convexes mais qui se laissait voir néanmoins dans les cavités, les replis et principalement sur les parties humides. Les sillons des flots où se mouvait le monstre étaient bleus et les animaux laissaient voir encore sur leurs fraises fantastiques des traces de couleur rouge et vert bleuté [1].

Les conditions matérielles de conservation dans les catacombes ont été très défavorables à la polychromie [2]. L'humidité a non seulement altéré les couleurs, mais elle a fini par les faire disparaître soit par la décomposition soit par la germination des mousses et de la végétation habituelle des lieux privés d'air libre et de lumière. Cependant la trop grande sécheresse a eu aussi ses inconvénients. Une sculpture peinte demeurée à l'abri des éboulements de terre humide fut ramené au jour, mais la dessiccation trop complète avait réduit en poudre la couleur. On y voit à mi-grandeur naturelle des amours ayant gardé de faibles traces de couleur chair, et quelques fragments montrent en outre qu'on avait fait usage des couleurs rouge et verte.

D'après ces monuments qui sont, jusqu'à ce jour, les plus anciens ouvrages chrétiens connus à décoration polychrome, il semble que les fidèles se soient montrés très sobres dans l'emploi des couleurs [3].

Un sarcophage du IIIe ou du IVe siècle [4] de la collection du *Campo*

1. H. Swoboda, *Zur altchristlichen Marmor-Polychromie*, dans *Römische Quartalschrift*, 1889, p. 143; cf. même revue, 1887, p. 100. Cf. E. Kuhnert, *De cura statuarum apud Graecos*, dans *Berliner Studien für class. Philolog. und Arch.*, 1883, p. 72. Ce monument et celui dont nous allons parler sont du IIe et du IIIe siècle.

2. Généralement la dorure a moins souffert. Les archéologues du XVIIe siècle mentionnent la trouvaille aux catacombes d'un sépulcre tout entier doré. Où se trouvait-il ? Qu'est-il devenu ? Le sarcophage publié par Roller, *Les catac. de Rome*, t. I, pl. XLIII, n. 1, était jadis doré ; il représente des scènes champêtres.

3. H. Swoboda, *op. cit.*, p. 145.

4. Collection de *Campo santo tedesco*, Roma, n. 150 ; Garrucci, *Storia dell' arte cristiana*, in-fol., Prato, 1872, pl. 298, n. 3.

santo allemand (fig. 230), à Rome, porte sur son couvercle un cartel avec, répétée trois fois, la lettre B relevée par la couleur rouge [1]. Le couvercle porte, à droite du cartel, une chasse au lièvre et à gauche deux génies soutenant un voile sur lequel est le portrait du défunt. La cuve du sarcophage est remplie de scènes quelque peu embrouillées : scènes pastorales et agricoles, boucs affrontés et brebis au pâturage tandis que bergers et laboureurs traient le troupeau, remuent la terre et fouissent le champ. Aux extrémités, le Bon Pasteur, ayant un chien à ses côtés, et une orante. Les figures humaines et animales sont coloriées, mais un grand nombre de parties ont assez souffert, principalement les chevelures, pour laisser quelque incertitude sur l'ensemble. Les *clavi* et les manches des deux chasseurs ainsi que les enjolivements du rideau sont de couleur indigo très sombre, de même le rideau tendu derrière l'orante et les *clavi* des bergers et des laboureurs. Les chevelures, les barbes et les plis des vêtements ainsi que la toison des brebis (sauf pour deux d'entre elles) semblent avoir reçu une coloration noire qui ne s'étend jamais sur les parties nues. Une étude plus approfondie a fait découvrir des traces de dorure sur ces parties noirâtres, particulièrement sur une brebis placée à gauche et en haut. Là où l'or s'est noirci et où les réactifs chimiques l'ont fait réapparaître on peut apercevoir encore les traces d'un fond doré qui s'est altéré pendant plus de mille ans. Le vêtement de l'orante avait également reçu une décoration en or, elle portait un bracelet de même métal.

Le Pasteur et les jeunes garçons avaient le bord de la pupille de l'œil cerclé de bleu tandis que les autres figures ont un cercle brun sombre ; mais il faut tenir compte dans toute cette description de l'altération possible des couleurs [2]. L'herbe est verte.

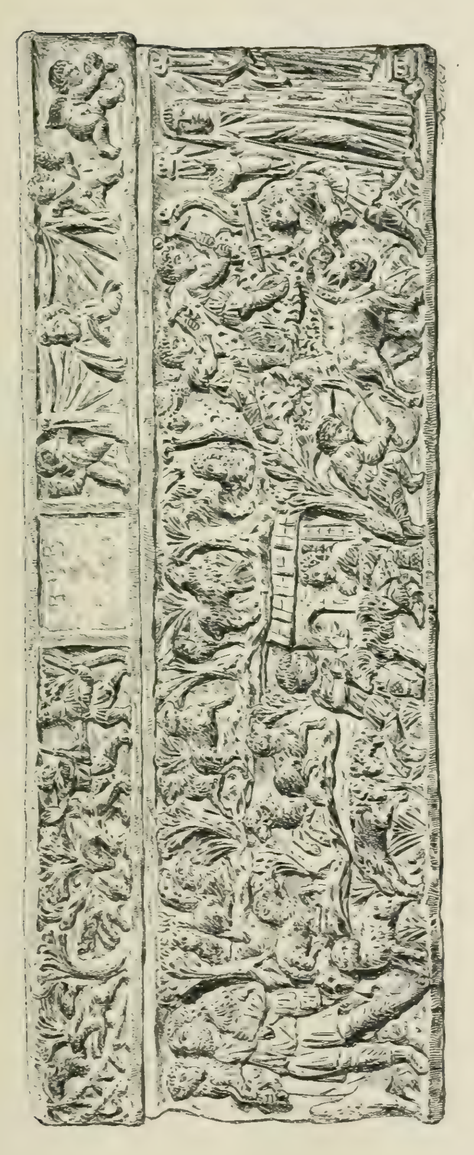
Parmi les sarcophages polychromes, mentionnons encore un simple fragment de la collection du *Campo santo* allemand à Rome, représentant une scène pastorale. Au musée Kircher, dans la salle du graffite d'Alexamène [3], deux bas-reliefs du ve siècle environ [4] présentent un grand intérêt en ce qu'ils marquent la transition

1. Sous ces trois *bbb* énigmatiques, Garrucci a vu un chiffre 2 : d'une grosseur remarquable.

2. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, col. 2044, fig. 585.

3. Une tête de jeune garçon conservée au musée de Constantine est entièrement peinte. La coiffure, qui est celle des jeunes Grecs, est couleur d'ocre jaune, les lèvres carmin vif, la prunelle des yeux noire. Cf. Doublet et Gauckler, *Le musée de Constantine*, in-4°, Paris, 1892, pl. VII, n. 5.

4. Garrucci, *op. cit.*, pl. 404, n. 12 ; H. Swoboda, *op. cit.*, p. 136-139.



230. — Sarcophage polychrome d'après une photographie.

entre la polychromie antique et les badigeonnages coloriés du moyen âge. Ces fragments représentent divers épisodes de la vie du Christ : le sermon sur la montagne, la multiplication des pains et d'autres miracles. Les chairs ont reçu une teinte de carnation légère, sorte de vernis tirant vers le jaunâtre, mais qui a pu, primitivement, avoir un reflet rosé. Les doigts sont bordés d'un filet brun, les ongles sont peints, la pupille des yeux est creusée et marquée d'une couleur sombre, tandis que l'iris est relevé d'un trait brun ou jaune transparent. Cils et sourcils sont d'une exécution maladroite et raide à l'excès. La couleur qui sert à les figurer est une sorte de pourpre brun pour lequel les décorateurs paraissent avoir eu beaucoup de goût. La barbe et les cheveux sont jaune d'ocre ; on relève de rares vestiges de dorure dans les creux de la sculpture et même sur quelques boucles saillantes, d'où l'on peut induire que la chevelure était dorée en totalité ou en partie. Cette pratique, si éloignée de celle de nos jours et qui choque toutes nos idées esthétiques, ne répugnait pas aux anciens ; on peut constater la dorure de la chevelure sur la Vénus de Médicis et l'Attis du Vatican [1].

La polychromie des vêtements est beaucoup plus remarquable. Les plis creusés par le ciseau sont accusés d'un trait brunâtre, et parfois on a eu recours au seul pinceau pour figurer des plis là où le sculpteur ne les avait pas jugés nécessaires. Deux personnages placés à l'arrière-plan ont leurs vêtements entièrement peints, la peinture suppléant à l'absence du relief sculpté. L'or est répandu à profusion sur les habits ; ici en raies, là en plaques cloisonnées d'un filet sombre. Toutes les couleurs employées sont opaques.

Une des particularités les plus dignes d'attention se trouve sur les vêtements des enfants qui écoutent le sermon sur la montagne. Ces vêtements sont ornés de callicules ou de larges pois tissés ou imprimés ou cousus tels que nous les font connaître les tissus

1. La dorure des cheveux demeura longtemps un privilège. M. Swoboda fait mention d'un relief en albâtre peint et doré (Exposition de l'art chrétien, à Vienne, en 1887 ; n° 990 du Catalogue) de provenance italienne et datant des environs de l'an 1400, sur lequel les personnages sympathiques à l'artiste, à savoir, le Sauveur, saint Jean, les saintes Femmes ont obtenu l'honneur de la chevelure dorée. Au contraire, les gardes ont conservé les cheveux noirs. Fait analogue dans l'église Sainte-Catherine, de Venise, pour les scènes représentées sur les côtés de l'autel relatives à la vie de sainte Catherine. Ici encore, les personnages favorables à la sainte ont les cheveux dorés.

égyptiens trouvés dans ces dernières années. Un point ne peut malheureusement être éclairci. C'est à savoir si les nombreux personnages de ces bas-reliefs se différenciaient entre eux par la couleur de leurs vêtements. Toutefois les bordures et les ornements semblent inviter à admettre cette différenciation [1].

Nous pourrions relever encore bien des détails. Par exemple, les cordons des souliers du Sauveur sont dorés, tandis que le malade assis sur le bord de la route a des cordons noirs ou vert sombre. Les accessoires de chaque scène n'ont pas été négligés. Ceux des personnages qui portent le *volumen* ou un insigne de ce genre ne laissent place à aucune hésitation. Un *volumen* est orné à son extrémité d'une large bande d'or, l'écriture y est figurée par des traits de couleur pourpre inclinés d'une facon curieuse. Les béquilles et le lit du paralytique sont entièrement recouverts de peinture, ils n'ont reçu que de larges bandes jaunes dans l'intérieur desquelles courent des filets de couleur bistre. Les corbeilles qui figurent dans la scène de la multiplication des pains sont peintes en jaune avec des traits bistres relevant le sens du treillis ; les pains sont dorés en partie. Un de ces pains est marqué d'une croix et d'un X peints. Le gobelet du jeune homme en train de boire est rayé vert et or. La nappe entière est couverte d'ornements pourpre et de bandes d'or. Enfin un versant de la montagne a reçu également sa couleur. Les pierres sont indiquées par des traits jaune et brun entortillés en manière de pelote et d'ellipse.

Le sarcophage d'Adelphia [2], trouvé à Syracuse en 1872, offre un nouvel exemple de polychromie. Nous n'avons plus ici la polychromie à teintes plates, on s'est contenté d'un semis de rameaux fleuris jeté sur le fond, entre les personnages [3]. En y regardant de très près, on voit quelques-uns de ces rameaux entre la tête et le bras de Moïse recevant les tables de la Loi et entre les jeunes Hébreux représentés auprès du buste de Nabuchodonosor. Peut-être a-t-on songé à imiter les anciennes fresques dans lesquelles le paradis était représenté par un jardin fleuri.

1. Un des personnages porte un vêtement à rayures vertes.

2. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 102.

3. E. Le Blant, *Un encolpium de Monza*, dans la *Revue archéologique*, 1878, p. 111, note ; De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1882, p. 103 ; Garrucci, *Storia*, pl. 365. Sur les sarcophages aux sculptures peintes, cf. *Bulletin de l'Institut archéologique*, 1848, p. 22 ; Odorici, *Di un antico sarcofago cristiano della città di Mantova*, p. 1, note 1.

Le musée chrétien de Latran conserve au-dessus du sarcophage dit de saint Paul, un fragment (n. 107) de 38 centimètres de hauteur [1], qui a fait partie d'une scène fréquemment reproduite au IVe siècle : Dieu donnant la loi, *Dominus legem dat*. On reconnaît encore la croix, mais un autre objet que saint Pierre tient à la main est inexplicable. Les traces de couleur rouge sombre pourraient être modernes.

Au *Campo santo* de Pise, un couvercle de sarcophage (long. 1m76 × 0m43 haut.), du IVe siècle au plus tard [2], porte des traces de coloration.

Il y a lieu de douter que les sarcophages espagnols polychromes remontent, dans leur aspect actuel, à l'antiquité [3]; on y voit des personnages vêtus de tuniques vertes et à la chevelure dorée se détachant sur un fond rouge. Hübner juge cette coloration un ouvrage moderne [4].

Un bas-relief, conservé au trésor de Venise et peu connu, montre le Christ entre deux apôtres, les vêtements portent quelques traces de dorure [5]. Ce morceau est de style byzantin et pourrait provenir d'Aquilée où on conserve un bas-relief, le Christ remettant les clefs à saint Pierre (0,47 × 0,26), qui rappelle le morceau polychrome dont nous parlons [6].

A la partie supérieure de la porte ouest de l'église Saint-Marc, à Venise, dans le fronton, se trouve enchâssé un bas-relief chrétien jadis doré [7].

A Parenzo, on possède une tête de Job ou de Pilate, dorée autrefois, ouvrage du IVe ou du Ve siècle. A Arles, un sarcophage de marbre trouvé aux Mouleyrès portait des traces de dorure [8].

Un sarcophage trouvé dans la catacombe juive de la vigna Ran

1. Non publié par Garrucci.

2. Non publié par Garrucci, qui donne des œuvres analogues, pl. 357, n. 3, 4, se trouvant également à Pise.

3. Garrucci, *op. cit.*, pl. 381, n. 4, 5, 6.

4. E. Hübner, *Inscript. christ. hispan. latin.*, in-4°, Berolini, 1871, p. 48 : *Vidi quidem sarcofagos, sed reperi ita tectos coloribus nuper impositis, ut nomina illa legere ommino non possem.*

5. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1882, p. 103.

6. Ongania, *La basilica di S. Marco*, in-fol., Venezia, pl. 204.

7. *Ibid.*, pl. 56 et 57 a.

8. E. Le Blant, *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*, Paris, 1878, p. 37, pl. XII, n. 4; Garrucci, *op. cit.*, pl. 338, n. 1-3 ; *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 57.

danini, à Rome, offrait des figures peintes et dorées [1]. On voit que nous nous trouvons vraiment devant une pratique commune, et les exemples rapportés suffisent, croyons-nous, à montrer la coutume implantée chez les chrétiens. Ce n'était là d'ailleurs rien de nouveau, car nous avons vu que les sarcophages de l'art le plus ancien, en Phénicie et en Sicile, étaient décorés de la sorte ; les sculpteurs grecs coloriaient également leurs marbres ; mais, bien que la comparaison entre leurs ouvrages et ceux des peintres décorateurs chrétiens soit impossible à cause de la dégradation des uns et des autres, on peut penser que les mêmes procédés ont été mis en pratique.

VIII. Polychromie des statues.

Les bas-reliefs n'étaient pas seuls à recevoir le décor polychrome, les statues avaient leur tour : la *Passio quattuor Coronatorum* parle d'une statue du Soleil, haute de vingt-cinq pieds, dorée de la tête aux pieds : *praecepit aedificare templum... et ibidem constituit et posuit simulacrum et deauravit* [2].

La *Passio sancti Savini*, quoique légendaire [3], peut nous fournir un autre renseignement dont la valeur, au point de vue des usages en général, n'est pas entamée par le discrédit qui s'attache au document. Elle parle d'une statue de Jupiter : *erat mirae facturae ex lapide coralite... et vestimenta ejus deaurata erant* [4].

Il se pourrait que la dorure des statues fût une mesure imposée par l'usage qui s'était vulgarisé de répandre sur l'idole des essences parfumées dont l'effusion sur le marbre ne se fût pas renouvelée impunément. Nous savons que la fameuse statue de Diane de Ségeste était l'objet de semblables onctions [5] ; la *Passio quattuor Coronatorum* fait mention du même usage dont nous avons bien d'autres témoignages qui se continuent jusqu'à la deuxième moitié

1. R. Garrucci, *Cimitero degli antichi Hebrei trovato recentement e nella vigna Randanini*, in-8°, Roma, 1862, p. 21 ; Herzog, *Le catacombe ebraiche in vigna Randanini*, dans *Bull. dell' Inst. di corrisp. arch.*, 1861, p. 98.

2. Wattenbach, dans M. Büdinger, *Untersuchungen zur römischen Kaisergeschichte*, in-8°, Wien, 1870, t. III, p. 325.

3. Fr. Lanzoni, *La Passio Sabini o Savini*, dans *Römische Quartalschrift*, 1903, t. XVII, p. 1-26.

4. Baluze, *Miscellanea*, in-4°, Lucae, 1761, t. I, p. 12. Cf. E. Le Blant, *Les Actes des martyrs*, in-4°, Paris, 1882, p. 198. Le marbre coralite ressemblait à l'ivoire pour la blancheur ; cf. Pline, *Hist. nat.*, l. XXXVI, XIII.

5. Cicéron, *II Verr.*, IV, 35.

du IVe siècle [1]. Peut-être avons-nous une source de renseignements pour l'étude de la polychromie dans quelques fresques des catacombes et dans des manuscrits d'une haute antiquité. En effet, nous y voyons des reproductions de statues antiques personnifiant des villes, des montagnes, des fleuves; or, les peintres, auteurs de ces ouvrages, ont pu voir les originaux et reproduire plus ou moins servilement les attitudes et la coloration [2]. Les fresques pompéiennes nous font voir de même des reproductions de statues peintes, avec une coloration assez soutenue pour le ton des chairs. Quoi qu'il en soit, on conserve dans les cryptes vaticanes, sous le n. 16, une statue de saint Pierre en marbre polychromé. Le prince des apôtres est vêtu de la tunique et du pallium; la tunique était verte, peut-être



231. — Statue de saint Pierre, dans les cryptes vaticanes, d'après une photographie.

1. Minutius Felix, *Octavius*, III, *P. L.*, t. III, col. 246; Pline, *Hist. nat.*, XIII, IX; Cuper, *Notae ad Lactantium, De mortib. persec.*, XI, in-8°, Utrecht, 1693; Elmenhorst, *Notae ad Arnobium*, in-8°, Hanau, 1693, l. I, p. 22; Burmann, *Anthologia*, in-8°, Leipzig, 1835, t. I, p. 417; Marini, *Atti e monumenti dei fratelli Arvali*, in-4°, Roma, 1795, p. 394, n. 16; voir de plus et entre autres le passage d'une curieuse lettre de l'empereur Julien, où il est parlé d'une statue d'Hector enduite de parfums au temps de l'empereur Constance par les habitants d'Ilion; dans *Hermès*, 1874, p. 259.

2. Wilpert, *Le pitture delle catac. roman.*, pl. 212; H. Graeven, *Il rotulo di Giosuè*, dans *L'Arte*, 1898, t. I, p. 221-230; Hartel et Wickoff, *Die Wiener Genesis*, in-fol., Wien, 1895. Quelques autres manuscrits tels que le Virgile du Vatican, l'Homère de l'Ambrosienne, le Dioscoride de Vienne, le Cosmas du Vatican, pour ne rappeler que les plus fameux contiennent les principaux éléments d'une étude sur la polychromie statuaire. A notre connaissance, on n'y a pas eu recours jusqu'aujourd'hui, au moins d'une façon méthodique.

bleue, et le pallium rouge. De la main droite, il fait le geste de bénédiction; dans la gauche, il porte deux clefs. Tandis que la statue en bronze vénérée dans la basilique est une œuvre chrétienne du ve siècle environ [1], celle-ci est une ancienne statue classique qui peut remonter jusqu'au IIIe siècle (fig. 231) [2]. La tête a été refaite au moyen âge, les mains à la Renaissance; ainsi les traces brunes relevées sur la barbe et la chevelure peuvent bien avoir servi de fond à une ancienne dorure qui aurait eu lieu lors de la restauration [3] de la statue pendant qu'elle se trouvait dans le portique de la basilique constantinienne, entre deux des colonnes, en avant des portes de bronze qui donnaient accès à la basilique, *inter columnas porticus veteris basilicae supra valvas aereas.*

Il n'est pas impossible que cette statue de saint Pierre ait été, au IVe siècle, une statue officielle. A cette époque, l'usage était depuis longtemps consacré de peindre ces sortes de statues. La statue d'Auguste, trouvée dans la villa de Livie et conservée au Vatican, et la statue de Faustine, l'ancienne, femme d'Antonin le Pieux, morte en 141, montrent en pleine vigueur l'usage de dorer la chevelure, de peindre les draperies et de prodiguer la polychromie la plus somptueuse.

IX. Bibliographie.

C. Bayet, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture en Orient avant la querelle des Iconoclastes*, in-8, Paris, 1879; H. Bergner, *Der gute Hirt in der altchristlichen Kunst*, in-8, Berlin, 1890; J. Ficker, *Dei altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans*, in-8, Leipzig, 1890; H. Grisar, *Analecta romana, Dissertazioni, testi, monumenti dell' arte riguardanti specialmente la storia di Roma e dei Papi nel medioevo*, in-8, Roma, 1899, t. I, p. 627-657; C. M. Kaufmann, *Handbuch der christlichen Archäologie* in-8, Paderborn, 1905; A. Muñoz, *Sarcofagi asiatici?* dans *Nuovo bullett. di arch.*

1. H. Grisar, *Analecta romana*, in-8°, Roma, 1899, t. I, p. 627 sq. Cf. F. X. Kraus, *Gesch. d. altchr. Kunst.*, t. I, p. 231, fig. 186.

2. D. Dufresne, *Les cryptes vaticanes*, in-8°, Paris, 1902, p. 14, n. 16; C. M. Kaufmann, *Handbuch der christlichen Archäologie*, in-8°, Paderborn, 1905, p. 510, fig. 196; *Das Kaisergrab in den Vatikanischen Grotten*, in-fol., München, 1902, p. 24 sq.; H. Swoboda, *op. cit.*, p. 146; A. Pératé, *Arch. chrét.*, p. 292.

3. M. P. A. Kirsch a trouvé dans un ms. du fonds Grimaldi, à la bibliothèque Barberine, la mention d'une réfection polychrome de la statue.

crist., 1905, p. 79-102; A. Pératé, *Archéologie chrétienne*, in-8, Paris, 1892; J.-B. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1887-1889; Strzygowski, *Orient oder Rom*, in-4, Leipzig, 1901; *Klein Asien*, in-4, Leipzig, 1903; *Koptische Kunst*, in-fol., Wien, 1905; K. Swoboda, *Zur altchristlichen Marmor Polychromie*, dans *Römische Quartalschrift*, 1887-1889; Weis-Liebersdorf, *Christus und Apostelbilder*, in-8, Freiburg, 1902.

CHAPITRE VI

LE BAS-RELIEF

I. *L'influence païenne.* — II. *Premiers ouvrages chrétiens.* — III. *Les scènes pastorales.* — IV. *Le symbolisme biblique.* — V. *Types des ateliers romains et autres.* — VI. *Sarcophages de Ravenne.* — VII. *La symétrie.* — VIII. *L'iconographie.* — IX. *Le bas-relief profane.* — X. *Cippes.* — XI. *Bibliographie.*

I. L'influence païenne.

Les plus anciens lieux de sépulture chrétienne, tels que l'ambulacre des Flaviens ou la *Cappella greca,* nous montrent des niches ou excavations pratiquées dans les parois à l'effet de recevoir des sarcophages. Cependant, par suite de conjonctures diverses, ce mode d'inhumation était alors très rare. Les païens lui préféraient l'incinération ; quant aux fidèles, un petit nombre seulement pouvait supporter la dépense des sarcophages[1]. Au IIe siècle, en même temps que le christianisme pénétrait dans beaucoup de familles riches, la mode de l'incinération allait s'affaiblissant, principalement à l'époque des Antonins. Cette circonstance contribua au développement rapide de l'industrie du sarcophage en pierre sculptée. Au IIIe siècle, l'usage en était devenu non seulement fréquent mais ordinaire. Païens et chrétiens ensevelissaient leurs proches dans des sarcophages sans épiloguer sur ce fait journalier, comme on a imaginé de le leur imputer. L'homme intérieur, selon le christianisme, ne s'alarmait pas, ne songeait pas à s'alarmer d'une foule d'habitudes prises qui lui paraissaient légitimes et commodes. Cela est si vrai, que les fidèles, n'ayant pas possédé parmi eux dès la première heure tous les corps de métier,

1. L'usage des sarcophages a existé chez les fidèles dès les premiers temps. L'ambulacre des Flaviens fut d'abord destiné seulement à construire des sarcophages. Le sarcophage d'Aurelia Petronilla fut retrouvé en 1474, celui de *Linus,* successeur de Pierre (?), fut trouvé sous Urbain VIII. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1864, p. 50.

s'accommodaient des objets qu'ils rencontraient dans les ateliers païens. Ils faisaient leur choix, prenaient de préférence des sarcophages ornés de sujets indifférents et, leur emplette faite, couchaient leurs défunts dans ces cuves taillées par un ciseau païen. Afin de ne pas tomber dans une contradiction trop flagrante, les chrétiens n'achetaient pas les sarcophages décorés de sujets scabreux ou d'épisodes mythologiques ; ils préféraient ceux dont la décoration se composait de simples strigilles ou ondulations creusées sur la face antérieure, ou bien de quelques scènes indifférentes en appa-



232. — Sarcophage romain à strigilles.
d'après De Rossi, *Roma sotterranea*, t. I, pl. XXX, n. 9.

rence et destinées cependant à exercer une profonde et durable influence (fig. 232).

Nous avons rappelé [1] le goût très vif de la vie champêtre que les œuvres littéraires du siècle d'Auguste avaient développé. Tandis que la peinture campanienne produisait des compositions charmantes de simplicité et de fraîcheur, la sculpture suivait la même voie et abordait les épisodes variés que la vie des champs multiplie indéfiniment : vendanges, moissons, pâturage, cueillette des olives, travail de la terre, tonte des brebis, dressage des chiens de garde, rappel des chèvres à l'heure où le pâtre veut les traire, luttes d'agneaux tandis que les brebis reposent ou broutent une herbe courte, etc. [2]. D'autres exercices tels que la chasse, la pêche, etc., inspiraient des scènes plus compliquées. Parfois c'était le mufle d'un animal, un lion dévorant une chèvre et plus fréquemment encore la décoration en strigilles avec un médaillon [3] réservé

1. Voir t. I, p. 159 sq.
2. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 247, 248, 350, 383, 385-387.
3. Ce médaillon est parfois omis, en ce cas les strigilles en se rencontrant laissent un espace vide en forme d'amande qui porte le nom de *mandorla* ; sur quelques sarcophages on a placé le Bon Pasteur. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 165 ; d'Agincourt, *Hist. de l'art. Sculpture*, pl. IV, n. 2.

pour le buste du défunt occupant le centre de la face principale [1]. Au-dessous du médaillon, quelque scène minuscule et animée : cornes d'abondance, masques scéniques, combat de coqs, etc. [2].

Tandis que les Victoires ou les Génies soulèvent ou supportent le médaillon, des amours courent sur le couvercle ou tendent des voiles sur lesquels est représentée l'image du défunt [3]. Les Saisons, sous les traits de jeunes garçons portant des insignes variés [4], les Muses à l'attitude pudique [5], les Génies des fleuves ou des montagnes, les Amours, forment ainsi le personnel à peu près exclusif d'une importante série de sarcophages qu'on peut ramener tous à un type décoratif unique.

Les chrétiens avaient donc le choix entre la série champêtre et la série allégorique. Celle-ci ne les effarouchait nullement. Depuis longtemps les figures allégoriques, malgré leur signification primitive, n'étaient plus guère que des lieux communs artistiques. Avec un très léger effort d'imagination, ces figures déclassées prenaient rang définitivement dans la symbolique chrétienne, comme les Saisons [6] ; ou bien s'y faisaient tolérer pendant un temps assez long, comme les Génies funèbres [7].

Les ateliers romains étaient trop satisfaits de posséder une clientèle qui se faisait un scrupule de payer ses emplettes pour

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 102, 392, 652.

2. *Id.*, t. I, fig. 383, 976.

3. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 973.

4. Boldetti, *Osservazioni*, p. 466.

5. Garrucci, *Storia*, pl. 296, n. 4; 359, n. 3.

6. A. Colasanti. *Le stagioni nell' antichità e nell' arte cristiana*, dans *Rivistà d'Italia*, 1901, p. 669-687. Certains sujets ne purent jamais forcer l'entrée ; si on est réduit à en faire usage c'est après les avoir martelés, ou bien après avoir tourné le côté sculpté vers l'intérieur de la tombe. C'est le cas pour un sarcophage de la crypte de Lucine, la face qui représente une bacchanale avait été tournée contre la muraille tandis que la face nue, seule visible, portait l'inscription IRENE. Le fragment de sarcophage, publié par Roller, *Les catac. de Rome*, t. I, pl. XLII, n. 1 a été trouvé sous un escalier du cimetière de Callixte. plus bas que le niveau du sol; de plus il avait été couvert de chaux, cependant il offre un Bon Pasteur, mais à côté de cela, il est vrai, un Eros et une Psyché. Les trois seuls sujets mythologiques qui ont échappé à la proscription chrétienne sont ce groupe d'Eros et Psyché, Orphée et Ulysse attaché au mât de son navire que s'efforcent d'entraîner des sirènes. Au v[e] siècle, Maxime de Turin, dans son *homelie. I*, *Decruce Domine*, réhabilitera ce dernier sujet.

7. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 1626.

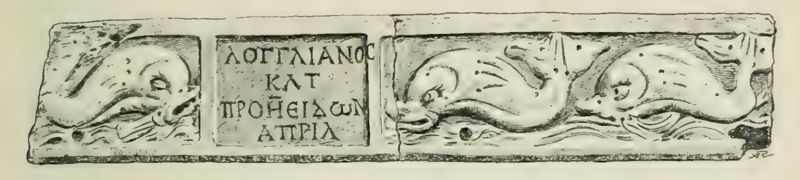
ne pas s'ingénier à multiplier les modèles qu'ils savaient devoir agréer à cette classe précieuse d'acheteurs. On a présumé avec une grande vraisemblance que telle officine païenne fabriquait des lampes à sujets chrétiens [1]; il se peut qu'un fait identique soit constaté quelque jour pour les sarcophages. Faute de signature ou d'un indice quelconque, nous pouvons conjecturer leur origine chrétienne nous ne pouvons faire plus [2]. Des sarcophages, choisis à raison même de leur décoration insignifiante, semblent donc devoir ne nous rien apprendre sur les chrétiens. Cependant l'étude des cuves, toutes semblables en apparence, ou peu s'en faut, nous révèle une élimination et une prédilection qui ne laissent pas de signifier quelque chose. En effet, cette prédilection fait connaître un tour d'esprit, une conception originale. Le choix de tels et tels motifs à l'exclusion de tels autres témoigne d'un parti pris dans l'interprétation ou, si on le veut, d'une intention symbolique. Les objets perdent leur sens naturel et prennent une signification nouvelle et conventionnelle. Tout est bon à servir de point de départ au symbolisme. Par un effort et une exaltation continuels, la nature visible sert de support à des combinaisons souvent ingénieuses, parfois raffinées ou puériles, ordinairement très simples, qui élèvent la pensée jusqu'au monde invisible.

Par une conséquence logique, le symbolisme est amené à s'étendre jusqu'au moment où le raffinement le conduit de la niaiserie à la stérilité. Mais dans l'effervescence des années jeunes et fécondes, le symbolisme, sur les sarcophages, suivait la loi commune. Il procédait par voie de combinaison. Le poisson, symbole primitif

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 2223. Le plus ancien sarcophage à date certaine orné d'un sujet indubitablement chrétien ne remonte qu'à l'année 343. Voir *Dictionn. d'arch chrét.*, t. I, fig. 589.

2. On a pensé découvrir la raison de la différence qui existe entre le développement de la peinture et la stagnation de la sculpture dans l'art chrétien primitif, dans un reste de défiance des fidèles et de leurs Docteurs à l'égard des images idolâtriques. lesquelles étaient le plus ordinairement, comme il est dit dans les psaumes: *simulacra gentium argentum et aurum*, des statues plutôt que des peintures. Cette explication nous paraît insuffisante. Nous avons montré, dans le t. I, p. 131 sq., que les conditions d'installation dans les catacombes favorisaient la peinture et excluaient à peu près complètement la sculpture. En outre, les ateliers de sculpture ne pouvaient s'installer dans des souterrains; force leur était de s'établir dans Rome même et par conséquent de ne pas exposer aux regards des adeptes de toute religion, des bas-reliefs dont le sujet chrétien trop reconnaissable eût été une menace suspendue sur la vie des artisans.

issu de l'acrostiche ἰχθύς, n'appartint d'abord à aucune variété déterminée. Or, avec le temps, son type se précisa, il se confondit avec le dauphin. L'explication de ce fait est très simple. Les bas-reliefs achetés par les chrétiens dans les ateliers païens portaient fréquemment l'emblème du dauphin. On attacha à cette variété l'idée du symbole chrétien. « Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur ; » ce qui était d'autant plus naturel que le dauphin était en réputation d'aimer les hommes et de secourir les naufragés. Cependant on continua de représenter le poisson comme par le passé, mais on le représenta souvent sous l'apparence de dauphin, et ce



233. — Sarcophage romain avec dauphins, d'après P. Allard, *Rome souterraine*, pl. xx, n. 1.

fut ainsi qu'un emblème païen s'insinua dans la symbolique chrétienne [1]. Les sarcophages, même indifférents, ne laissaient pas, on le voit, d'exercer, à leur manière, une influence (fig. 233).

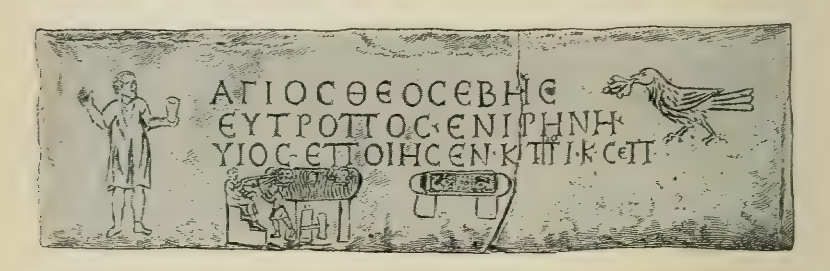
Le musée d'Urbin conserve une dalle funéraire provenant du cimetière de Sainte-Hélène sur la voie Labicane [2]. C'est l'épitaphe du sculpteur grec Eutropos, le « saint serviteur de Dieu », gravée par son fils. Le défunt est représenté debout, en prière, tenant d'une main le calice qui contient le breuvage du rafraîchissement éternel. Au-dessous de l'épitaphe nous voyons Eutropos dans son atelier, assis sur son escabeau à trois marches et achevant un sarcophage ébauché. Il fait usage du trépan, longue tige de fer pointue, et même il emploie deux trépans à la fois. Une corde enroulée autour de ces tiges permet de les mettre en mouvement avec une extrême rapidité ; c'est un jeune apprenti qui est chargé de cette manœuvre. La dalle nous donne deux spécimens des produits de l'atelier d'Eutropos. Ils appartiennent au type commercial ; l'un est une cuve évasée à strigilles et mufles de lion, l'autre pré-

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. 1, fig. 975. Le sarcophage de Aurelia Petronilla, dont on a fait la fille spirituelle de saint Pierre, portait aux quatre angles l'image d'un dauphin.

2. Wilpert, *Le pitture*, 1903, p. 437, fig. 42.

sente un cartouche rectangulaire accosté de quatre dauphins. C'est bien, en effet, les modèles que nous rencontrons le plus fréquemment : une cuve rectangulaire ou arrondie aux extrémités, fermée par un couvercle plat ou formant toiture avec, le plus souvent, une haute bordure verticale et des acrotères aux angles. Notre épitaphe d'Urbin ajoute un exemple nouveau à ceux dont nous venons de parler et qui représentent un dauphin (fig. 234).

La vendange, malgré son aspect exclusivement pittoresque, se prêta elle aussi à une métaphore. La récolte du raisin, la macéra-



234. — Sarcophage du sculpteur Eutropos, d'après Wilpert, *Le pitture delle catacombe*, texte, p. 437, fig. 42.

tion du pressoir devinrent le thème d'intarissables morales. Le mythe d'Eros et Psyché, dégagé de ce qu'il avait de trop sensuel perdit son caractère mythologique au profit d'une pensée mystique très délicate et très pure.

Nous ne rappelons ici que les sujets les plus fréquents, c'est-à-dire dont l'interprétation avait été la mieux entendue et la plus goûtée par le très grand nombre. Désormais, ces sujets et plusieurs autres, indifférents à l'origine, avaient une signification bien précise. Ils appartenaient au domaine du bas-relief chrétien et retraçaient la phase la plus lointaine de son histoire. C'est par eux qu'il s'inaugure et c'est d'eux qu'il procède, car l'influence de ces sujets sera plus durable qu'on ne serait tenté de le croire. Le bas-relief, né de l'allégorie champêtre on pittoresque, demeurera tel pendant longtemps. L'allégorie est abstraction chez les païens, symbolisme chez les chrétiens. Pour cette raison, l'art du bas-relief pourra vivre dans un milieu où il n'était pas né, s'y développer normalement et y produire un fruit artistique délicat et savoureux. Dans les premières œuvres, chrétiennes par l'inspiration et l'exécution, le bas-relief ne fera pas, comme la peinture, intervenir les scènes historiques de l'Ancien et du Nouveau

Testament. Ce n'est que plus tard et à regret qu'il les accueillera sans renoncer à sa prédilection pour les types des scènes champêtres et allégoriques : le Bon Pasteur et l'Orante, en particulier.

II. Premiers ouvrages chrétiens.

A quel moment, les ateliers chrétiens de sculpture s'ouvrirent-ils? Quels furent leurs premiers ouvrages? Nous l'ignorons absolument. Il y a cependant lieu de croire que leurs artisans inconnus ne furent pas des novateurs et qu'ils continuèrent à tailler la pierre



235. — Sarcophage de Livia Primitiva, d'après une photographie.

d'après les modèles dont le débit était assuré. Timidement et à la longue, on essaya quelques innovations. Parmi ces essais il faut signaler les représentations de banquets dont l'ordonnance est inspirée par les peintures des catacombes [1], une série de scènes de banquet paraît remonter à la seconde moitié du IIIe siècle.

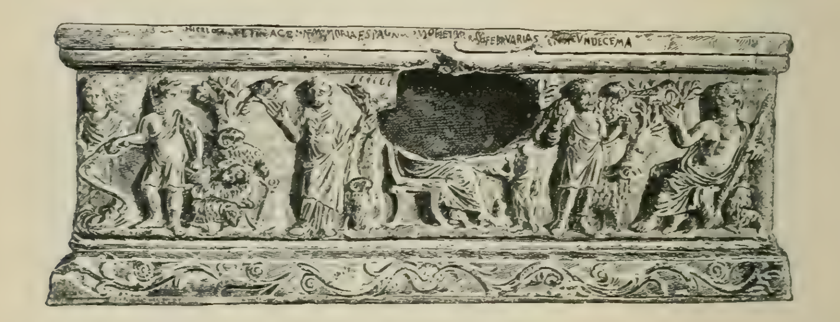
Ces sortes de représentations marquent une limite après laquelle la sculpture chrétienne va s'écarter de plus en plus de la conception primitive. L'abandon du style champêtre au profit du pittoresque commence alors ; elle aboutira non au style historique, mais simplement, au IVe siècle, quand la sculpture chrétienne sera pleinement constituée, au style épisodique.

Ainsi, gardons-nous de croire que les artisans chrétiens aient signalé leur début par une innovation. Deux sarcophages dont la date ne paraît pas devoir être abaissée au-dessous de la fin du IIe siècle, nous montrent les artisans chrétiens à l'œuvre. Le sarcophage de Livia Primitiva (fig. 235) offre un type nouveau [2]; celui du Bon Pasteur. Nous avons montré déjà (t. II, p. 168) ce que

1. Wilpert, *Fractio panis*, p. 77, place le sarcophage de Livia Primitiva, au plus tard, vers le temps des premiers Antonins.

2. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1881, pl. IX ; 1882, pl. IX.

cette figure contient de promesses d'avenir. Le sarcophage de la Gayolle (fig. 236) n'est pas moins suggestif. Lui aussi présente un Bon Pasteur dû probablement à un ciseau grec. Dans ces monuments, l'un romain, l'autre provençal, l'art est excellent, mais, ce qui importe plus encore, l'inspiration est identique. A cette date de la fin du IIe siècle, le choix du Bon Pasteur comme type symbolique s'imposait presque à raison de sa vogue sans pareille dans les catacombes ; mais ce qui était abandonné à la



236. — Sarcophage de la Gayolle, d'après une photographie.

fantaisie et au goût des deux artistes de Rome et de la Gayolle c'était l'intelligence du sujet. Or cette intelligence procède de la vieille conception rustique dont s'inspirait le bas-relief au temps où son insignifiance faisait, pour les chrétiens, son principal mérite. Nul choix, nulle figure plus que celle du Bon Pasteur ne s'accordait mieux avec le décor champêtre. Parfois sur une vigne que vendangent les amours se détache un Bon Pasteur, ou deux ou même trois. Ils s'y trouvent bien à leur place et dans le cadre qui leur convient. Sur le sarcophage de la Gayolle, le Bon Pasteur fait pendant à un pêcheur, sa ligne à a main ; sur d'autres cuves il se substitue visiblement à une figure mythologique, ou bien il se rencontre avec Eros et Psyché, avec les amours, les astres, une course de chars, enfin avec des mufles de lion ou des lions dévorant des gazelles.

Il faut venir au IIIe siècle déjà avancé pour rencontrer des morceaux aussi instructifs ; cependant, avant de quitter le sarcophage de la Gayolle, nous devons y signaler, outre le pêcheur, une figure d'orante. C'était encore très probablement les catacombes qui imposaient aux tailleurs de pierre ce modèle étranger à leurs cahiers. Mais ce qui montre mieux que tout leur conception person-

nelle et leur résistance à l'introduction des types nouveaux, c'est un sarcophage romain de beau style sur lequel l'orante fait pendant à un berger ; elle n'a pas les mains étendues à la manière chrétienne [1] ; elle ne lève qu'un seul bras et rappelle ainsi les statues de la *Pietas* [2]. C'est d'ailleurs, ainsi que le reconnaît R. Grousset, une particularité assez rare, mais qui coïncide toujours avec un style fort ancien [3]. On saisit là, en quelque sorte, la transition sur le fait, on assiste à l'embarras du sculpteur qui essaie un type nouveau pour son art et qui lui cherche des analogues dans cet art même.

Les deux sarcophages de Livia Primitiva et de la Gayolle nous font donc assister à une tentative fort curieuse. L'artiste introduit le Bon Pasteur parmi d'autres emblèmes ; il le fait aussi vivant qu'il le peut faire, mais ce personnage n'est, en définitive, qu'un thème décoratif. Qu'on l'efface, et rien ne manquera aux différents emblèmes et à leur relation. La figure si heureusement dessinée ne se mêle pas à l'ensemble, elle ne forme pas groupe avec lui. Mais si, au lieu de juxtaposer le Bon Pasteur à des symboles, on l'introduit dans un cadre approprié, le cadre des vieux sarcophages romains, le contraire va se produire. Le Bon Pasteur y sera si bien à sa place qu'on ne pourra plus l'en détacher ; or ce cadre adapté si parfaitement au type nouveau, c'est la scène pastorale [4]. Assez rares sur les sarcophages païens, et, par conséquent, rares aussi parmi les sarcophages à sujets indifférents qui ont d'abord servi aux fidèles, les représentations pastorales vont se répandre peu à peu et devenir, à elles seules, presque aussi nombreuses que tous les autres sujets contemporains [5]. L'extension de ces scènes est le grand progrès de la sculpture chrétienne dans la seconde moitié du IIIe siècle.

On peut toutefois se demander si les scènes pastorales des bas-reliefs procèdent des traditions venues des bas-reliefs païens, ou bien si elles ne sont qu'une adaptation des fresques chrétiennes. Nous touchons à une question d'origine qui a son importance.

1. Garrucci, *Storia*, pl. 358, n. 2.
2. *Bull. di arch. crist.*, 1866, p. 47.
3. Garrucci, *Storia*, pl. 296, n. 2.
4. R. Grousset, *Etude sur l'histoire des sarcophages chrétiens*, in-8°, Paris, 1885, p. 16.
5. R. Grousset, *op. cit.*, p. 17.

III. Les scènes pastorales.

Une observation superficielle peut induire à penser que le symbolisme pastoral des catacombes ayant devancé celui du bas-relief et obtenu une vogue générale, les sculpteurs n'ont eu autre chose à faire qu'à transporter sur la pierre le type dont la fresque avait arrêté tous les traits dès le milieu du IIIe siècle.

Les fresques, sans aucun doute, nous offrent la figure du Bon Pasteur longtemps avant les sarcophages. Cependant, à part les différences de style et d'exécution, rien n'est plus monotone que cette figure. Les brebis, les arbres, les accessoires ne s'écartent guère d'une règle symétrique très étroite. Pour s'en rendre compte, il suffit de comparer ces fresques avec celle de Cyrène. Un Bon Pasteur, symétrique à ce point, n'est et ne peut être qu'un type isolé sans contact possible avec un groupe étranger à lui ; sans relations avec la vie générale, sans recherche du pittoresque, bien plus, avec le dessein arrêté d'écarter, de « supprimer ce pittoresque ».

Au contraire, rappelons-nous que c'est le sarcophage de Livia Primitiva et celui du Campo Santo de Pise qui nous ont fait voir le Bon Pasteur marchant, abandonnant l'attitude disgracieuse et hiératique des fresques. Plus nous étendons l'examen des sarcophages, plus nous saisissons la diversité infinie du groupe, le souci du mouvement, la liberté d'allures, l'indifférence du symbolisme. Les brebis paissent ou se couchent à leur fantaisie, les unes digèrent, les autres lutinent, ou bien broutent le feuillage des arbres. Des chèvres leur sont mélangées, elles grimpent sur les rochers ou bien se battent à coup de cornes. On voit un chien accroupi, la maison roulante du berger, quelques camarades et le pasteur lui-même. Mais ce Bon Pasteur ne pose plus comme autrefois, il s'assied, ou bien il s'appuie sur son bâton, croise les jambes, parle à son chien, trait une brebis, ou dort sous un arbre la tête appuyée sur la main. Nous sommes — ces descriptions le montrent clairement — en présence d'une conception d'art absolument différente de celle dont s'inspirent les fresques. La conception des sarcophages nous reporte aux scènes pastorales et aux modèles des ateliers païens.

R. Grousset a ingénieusement groupé quelques fragments qui nous montrent encore aujourd'hui, dit-il, ce qu'étaient ces modèles.

« Un berger, en petites proportions, assis sur une corbeille renversée [1] y venait parfois prendre la place de l'*imago clypeata*. Le couvercle d'un sarcophage, conservé dans un des tombeaux de la voie Latine, présente une scène un peu développée. Sur la droite, un vieux berger, vêtu de l'*exomis*, se tient debout près d'un arbre, les jambes croisées et la main appuyée sur un bâton ; une brebis s'élance vers lui ; une chèvre, dressée sur les pattes de derrière, dévore les feuilles d'un second arbre ; puis vient un bœuf, puis, un autre berger, étendu auprès de son *tugurium* d'où l'on voit sortir un chien. C'est surtout sur les couvercles que figuraient ces représentations. Un fragment, resté au cimetière de Priscille, nous donne les restes d'une brebis et le berger, vêtu à l'ordinaire, couché sur le sol et tenant les pipeaux. D'autres fragments sans importance, trouvés à Saint-Callixte, nous attestent encore que ces sujets étaient de ceux que les chrétiens avaient choisis dans les ateliers [2] ; et, dans la cour d'un palais de Rome, un couvercle intact, d'un travail païen, nous montre, à côté d'une scène du même genre, l'inscription manifestement chrétienne que l'acheteur y avait fait graver [3]. Les pastorales sont plus rares sur le corps du sarcophage ; et, dans ce cas même, il n'y a guère d'exemple qu'elles y jouent le premier rôle et se développent sur toute la face antérieure. Elles ne sont là qu'un épisode ; et il se trouve que les sujets où elles interviennent sont précisément des sujets que les chrétiens ne pouvaient pas employer. Au musée profane du Latran [4], le côté d'un beau sarcophage est occupé par un jeune berger assis, le pedum à la main, qui semble converser avec une femme étendue au plan supérieur. Mais la face antérieure est consacrée à la mort des Niobides. Les sarcophages, assez nombreux, où est représentée la légende d'Endymion [5], ont presque toujours des figures pastorales ; sur le devant, un vieux berger assis gardant son troupeau, et, sur

1. Un sarcophage inédit, trouvé et conservé à la *villa* Jacopini, hors de la porte Portese, donne, à chaque extrémité, une Thalie et une Melpomène, et, sous le *clypeus*, le berger trayant.

2. Voir De Rossi, *Inscript. christ. urb. Rom.*, t. I, p. 13, année 238 ; p. 19, année 273 ; couvercles portant des pastorales.

3. Au palais Corsetti. On y voit un berger levant la main pour frapper un chien ; cf. Roller, *Les catac. de Rome*, pl. XLII.

4. R. Garrucci, *Monumenti dell' museo Lateranense descritti ed illustrati*, in-fol., Roma, 1861, pl. III, n. 2.

5. On retrouve ce type de sarcophage au musée du Capitole, dans la galerie Doria, au musée de Naples. Cf. Clarac, *Musée de sculpture*, p. 166, n. 437.

le côté, un berger plus jeune, debout au pied d'un arbre, une jambe croisée sur l'autre, qui figure l'Endymion et fait pendant à une Diane. Ici, encore, la tombe était interdite aux fidèles par son caractère mythologique. Enfin, le vieux berger trayant une chèvre, devant ses bœufs ou ses brebis étagés à divers plans, se retrouve au musée de Naples [1], sur la face d'un sarcophage, où figure la chasse du sanglier de Calydon [2], sujet fort commun, sans doute, mais que les chrétiens ont encore évité d'employer [3]. »

C'est donc bien des modèles païens que procède le bas-relief chrétien. Cependant parmi ces modèles, il en est un qui est destiné à une vogue particulière, c'est la pastorale, et il semble que ce soit à l'introduction du Bon Pasteur que les scènes de bergerie doivent leur succès. Sans doute, c'est aux peintres que les sculpteurs empruntent l'idée du divin berger, mais on vient de voir avec quelle indépendance ils accommodent le type guindé et hiératique des catacombes pour le faire entrer, vivre et agir au sein des pastorales. Ce ne fut pas seulement le Mercure ou l'Aristée criophores dans leur raideur archaïque, ce fut le souple Endymion, accoudé et rêveur, ce fut aussi le vulgaire pâtre assoupi, le vieux berger aux membres devenus moins flexibles, que les sculpteurs représentèrent, pénétrés qu'ils étaient du symbolisme pastoral et refusant de le sacrifier au symbolisme mystique dans lequel les peintres s'étaient résolument engagés.

Outre la rivalité qu'on croit deviner entre artistes, on doit constater que cette adaptation du Bon Pasteur aux scènes pastorales est le résultat d'une rare indigence de talent et d'une incurable stérilité d'imagination. En réalité, l'obstination des sculpteurs pour le maintien des vieux modèles tient presque toujours à l'incapacité de créer des types et d'ordonner des compositions s'écartant si peu que ce soit des types et des compositions du passé. Rien n'est plus maladroit, plus nul, que les tentatives faites pour s'affranchir des vieux préceptes et cadres anciens. Sur le sarcophage de Livia Primitiva, nous voyons un amalgame de choses plutôt qu'une composition ; un poisson dressé sur sa queue, un Pasteur en marche, une ancre

1. Ce sarcophage porte, dans l'inventaire du musée, le nº 6919.

2. Cf. Visconti, *Museo Pio Clementino*, pl. 16*a*. Un jeune berger est assis au pied d'un arbre et dort la tête appuyée sur sa main : devant lui à un plan supérieur sont un chien et une brebis couchée.

3. R. Grousset, *Etude sur l'histoire des sarcophages chrétiens*, in-8º, Paris, 1885, p. 19 sq.

inclinée. Sur le sarcophage de La Gayolle, nous préludons à un genre qui règlera bientôt exclusivement la sculpture en bas-relief et qui substitue à la composition une sorte d'étalage où des hommes, des femmes, des vieillards, des enfants agissent chacun pour leur compte sans s'occuper des voisins. Un fragment, aujourd'hui perdu, nous montre l'embarras dans lequel se jetaient les sculpteurs assez imprudents pour rêver d'une composition d'ensemble[1]. Toute la partie de gauche d'un sarcophage lui étant livrée pour une scène pastorale un sculpteur a pris dans son cahier de modèles trois groupes qu'il a rapprochés sans modification, sans liaison entre l'action de l'un et celle des autres. A gauche, il a placé un berger sous sa cabane occupé à traire une brebis, tout à côté, autre berger, mais cette fois, un Bon Pasteur, emprunté aux catacombes ; enfin à droite, nouveau berger, debout, accoudé sur son bâton, surveillant son troupeau, et cette fois c'est Endymion.

L'obstination et la médiocrité des sculpteurs ne se bornent pas à *vulgariser* le type dont ils s'emparent ou qu'ils subissent, elles l'altèrent assez profondément pour le faire dévier. Non seulement le Bon Pasteur varie ses attitudes et se confond avec les simples gardeurs de troupeaux, mais sa personne physique dégénère et, pour tout dire d'un mot, s' « encanaille ». Les fresques nous font voir un Bon Pasteur délicat et charmant, un peu mièvre parfois, mais si beau, et même, si *joli*. C'est un bel adolescent, haut et fin, gracieux et élancé, une belle plante jeune et pleine de sève, un éphèbe divin, au visage imberbe, aux jambes longues, fortes et agiles. Les sarcophages nous montrent tout autre chose. Le Bon Pasteur a vieilli, c'est un homme fait, lourd, épais, d'un embonpoint précoce. Les membres sont charnus et énormes, la tête est embroussaillée de longs cheveux et d'une barbe hirsute. Et ce type, grâce aux barbares et aux byzantins, supplantera l'autre. La réaction tentée par Michel-Ange n'aboutira pas et l'art chrétien des temps modernes comme celui du moyen âge, cherchera le type idéal du Maître dans un Christ barbu et noiraud que lui auront légué les sculpteurs dégénérés du IIIe siècle.

Cependant le Bon Pasteur subit très vite le contre-coup de cette vulgarisation qui lui était imposée. Tandis que dans les catacombes, sur les fresques, il occupait le centre, dominant toutes les autres figures, sur les sarcophages ce modeste berger se confond si bien

1. Bottari, *Sculture e pitture*, in-fol., Roma, 1737, pl. 163.

avec ses égaux qu'il s'y perd. Il est moins un dieu qu'une figure pastorale utile et que, à cause de cela, on multiplie. Parfois une même cuve offre l'image d'un Bon Pasteur barbu et d'un Bon Pasteur imberbe ; d'autres fois ce n'est pas deux mais trois images du Bon Pasteur, ou, pour mieux dire, du berger, que porte la même cuve.

Ainsi, désormais, le type hiératique des fresques n'était plus seul en possession de suggérer la pensée du Bon Pasteur ; les rapprochements que les sculpteurs avaient fait du type consacré avec des figures analogues communiquaient à celles-ci une valeur symbolique équivalente. Désormais, tout berger, quelle que fût son attitude, ferait fonction de Bon Pasteur. Une belle médaille chrétienne du IVe siècle reproduit simplement l'Endymion classique surveillant son troupeau, et cependant il n'est pas douteux qu'on ait eu en vue de rappeler le Bon Pasteur. Bon nombre de sarcophages confirment cette observation. En effet, on y voit aux mêmes places, jouant le même rôle et se substituant sur des exemplaires un peu différents qui reproduisent le même modèle, le berger avec la brebis sur les épaules ou le berger appuyé sur son *pedum* et croisant les jambes selon l'attitude classique du repos. La confusion se fit si bien que, même sur des sarcophages où l'on a représenté non pas une scène entière, mais seulement deux personnages séparés par les strigilles, ce second berger intervient au lieu de l'autre et fait, comme lui, pendant à l'orante[1].

Vers la fin du IIIe siècle les sculpteurs sont arrivés à produire des scènes pastorales assez variées pour donner l'illusion et, parfois, l'impression de la composition artistique. Peut-être est-ce le hasard qui procure à des épisodes juxtaposés et enchevêtrés un mérite supérieur à celui de l'exécution de tant d'ouvrages contemporains ; mais nous n'aurons pas assez souvent l'occasion de louer pour ne pas nous empresser de le faire au moment où nous le pouvons sans y introduire trop de réserves.

Ce moment, d'ailleurs, durera peu. Les sculpteurs, si réfractaires qu'ils se montrent à toute innovation et à tout progrès, n'échapperont pas à la fermentation artistique de la période constantinienne. Il ne s'agira plus de reproduire indéfiniment des modèles dont les acheteurs ne veulent plus. Le sarcophage chrétien avait imposé au symbolisme, tout en le subissant, de notables altérations ; ainsi que nous venons de le dire, il était en somme sorti de la crise à son

1. Garrucci, *Storia*, pl. 296, n. 1, 2.

avantage, sinon à son honneur. Le symbolisme avait été interprété et les vieux modèles avaient été conservés et accrus. Maintenant que la Paix de l'Église rendait les précautions superflues, les figures pouvaient se dépouiller de ce qu'elles comportaient de dissimulation et révéler les idées et les faits longtemps accommodés et transposés à l'aide de cette notation conventionnelle qu'est le symbolisme.

IV. Le symbolisme biblique.

Le cycle pastoral, depuis longtemps épuisé, n'avait plus qu'à disparaître. Mais au profit de quoi ? Ferait-il place au symbolisme catacombal adapté aux exigences du bas-relief ? N'oublions pas que les sarcophages étaient une industrie beaucoup plus qu'un art. Dès lors, il fallait se préoccuper de la clientèle avant toute autre considération. Le symbolisme avait fini de plaire et d'instruire, les sculpteurs le savaient, et ils savaient également qu'ils étaient à peu près incapables de sortir de leur routine. Ils imaginèrent alors de renouveler leurs modèles, de « suivre la mode » ; mais un semblable dessein ne pouvait être formé et exécuté que par un très petit nombre d'entre eux. Cependant une série de trois sarcophages nous a conservé le précieux témoignage de la tentative faite vers un affranchissement progressif, et finalement complet, du style pastoral. Un de ces sarcophages, conservé dans la confession de l'église de Sainte-Praxède [1], présente aux extrémités de la face principale la figure du pasteur tenant à la main le vase de lait, et, au centre de cette face, sous le médaillon, la scène de Jonas vomi par le monstre. Le deuxième sarcophage, que ses dimensions destinaient à un enfant, a été découvert depuis peu d'années près de la *porta Angelica* [2]. Il reproduit l'histoire de Jonas formant le motif principal de la décoration sans s'affranchir toutefois des deux pasteurs qui continuent à occuper les extrémités de la scène (fig. 237). C'est un sarcophage du musée du Latran qui marque le dernier terme de cette progression et qui inaugure une ère nouvelle dans l'histoire du bas-relief chrétien [3]. Il suffit d'un coup d'œil pour constater la relation qui

1. Garrucci, *Storia*, pl. 357, n. 4.
2. A. de Waal, *Der sarkophag des Junius Bassus*, in-4°, Roma, 1900, p. 21.
3. A. Michel, *Histoire de l'art*, t. I, p. 61, fig. 36 ; Garrucci, *op. cit.*, p. 307, n. 1 ; J. Ficker, *Die altchristlichen Bildwerke*, in-8°, Leipzig, 1900, p. 60, n. 119. Cf. S. Reinach, *Un nouveau sarcophage chrétien*, dans la *Revue archéologique*, 1903, t. II, p. 125 sq., fig. 1.

existe entre ce sarcophage et le précédent. La scène de Jonas reparaît identique, mais, cette fois, les dimensions du sarcophage vont permettre au sculpteur de se livrer à sa fantaisie. Et d'abord il supprime les deux pasteurs des extrémités. C'est un trait d'audace comme l'est toute rupture avec le passé. Ensuite il divise la surface entière à décorer en deux registres. L'histoire de Jonas occupera une place prépondérante, elle envahira même un

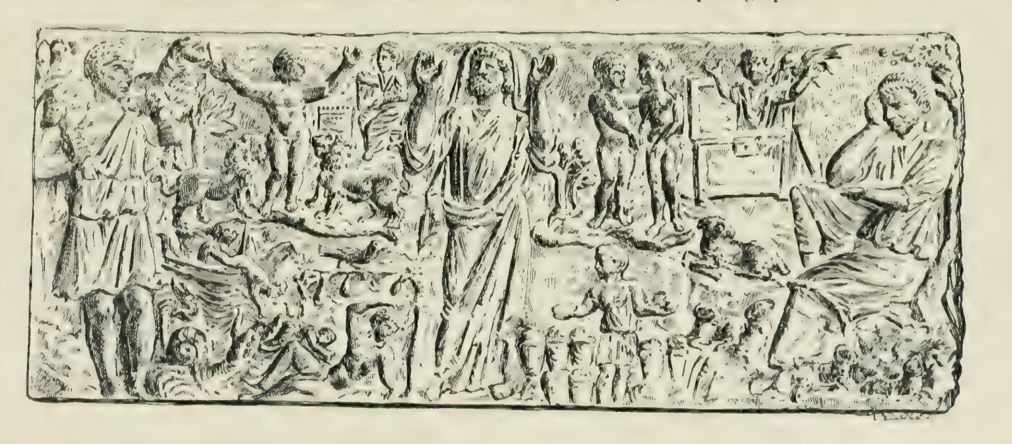


237. — Sarcophage de la porte Angelica, d'après A. de Waal, *Der Sarkophag des Junius Bassus*, p. 21.

peu le registre supérieur, mais le principe est posé. La double rangée impose l'abandon d'une composition d'ensemble pour faire place à une série d'épisodes superposés. Toute la sculpture en bas-relief des sarcophages chrétiens finira par subir ce système qui aura contribué largement, par la substitution des figurines aux compositions générales, à la décadence de l'art. Cependant il serait injuste d'imputer à l'habile sculpteur de nos deux sarcophages de Jonas la responsabilité de cette décadence. Celui qui a fouillé le marbre avec tant de force et de souplesse ne s'est pas montré moins personnel dans les épisodes dont il a agrémenté tout le champ laissé libre par la barque et le monstre marin. Une charmante fantaisie lui a fait introduire au bord de la mer, non loin du rivage sur lequel Jonas est rejeté, un pêcheur, un enfant, un héron, des coquillages, des crustacés, un crabe, un escargot, un lézard. Quant aux épisodes bibliques de la résurrection de Lazare, Moïse frappant le rocher, Noé dans l'arche, ils reparaîtront souvent mais rétrécis, réduits au strict nécessaire pour l'intelligence du sujet. Un fait à noter parce qu'il marque bien ce que la tentative avait d'insolite, c'est l'hésitation du sculpteur qui, à côté du Christ, a maintenu le



238. — Sarcophage du Musée du Latran, n. 119. D'après une photographie.



239. — Sarcophage de Velletri, d'après *Nuovo bullettino di arch. crist.*, 1901, pl. x.

pasteur, rapprochant le type historique et la figure symbolique sans songer qu'elles faisaient double emploi et qu'elles appartenaient à deux esprits différents (fig. 238).

Cet aspect mixte est fréquent pour les premiers sarcophages sur lesquels on a tenté d'introduire des scènes bibliques. Une tombe romaine conservée à la villa Médicis associe de cette même manière Jonas avec le groupe d'Eros et Psyché. Une même intention mystique a présidé sans doute à ce singulier rapprochement. De part et d'autre, il s'agit de la résurrection et de la vie heureuse des âmes après la mort; et c'est une pensée identique exprimée dans deux langues différentes. On s'étonne cependant, observe R. Grousset, de les entendre toutes deux en même temps.

Parmi les artisans de moindre envergure que le sculpteur dont nous venons d'étudier la tentative, on rumina un projet moins hardi, mais ingénieux et exécutable. Le symbolisme paraissant définitivement condamné, on imagina d'adapter les types symboliques hors d'usage à des épisodes historiques. Un sarcophage de Velletri nous montre un Bon Pasteur gardant l'attitude pastorale, mais n'en remplissant plus la fonction. Vêtu de l'*exomis*, qui est le signe distinctif de la condition pastorale, il se tient debout, non plus parmi son troupeau, mais parmi des corbeilles. Ce Bon Pasteur opère le miracle de la multiplication des pains! C'est là, évidemment, l'expédient d'un sculpteur aux abois; il n'en est que plus intéressant parce qu'il nous permet de noter sur le vif l'instant même de la transition entre les scènes pastorales et les scènes bibliques. Toutefois, cet expédient est de ceux qui ne peuvent réussir. Une telle représentation était et devait être exceptionnelle. Le Christ doit dépouiller désormais tout ce qui dissimule sa divinité; abandonner la tunique et les ustensiles de berger pour se montrer dans sa forme historique et divine. Le sculpteur de Velletri le sentait, et ses clients devaient sans doute se charger de le lui apprendre. Il s'obstine cependant à introduire au centre et aux extrémités de la cuve les trois grandes figures de l'orante et des bergers assis et debout qui faisaient partie de tout sarcophage à représentation pastorale, mais c'est sa dernière concession. Dans les vides intermédiaires, les motifs pastoraux ont disparu; il lui a fallu mettre à la place une série de petites scènes bibliques : Daniel entre les lions, Jonas, Adam et Ève, Noé dans une arche minuscule, un personnage lisant, et le Bon Pasteur multipliant les pains. La disproportion, la maladresse, le pêle-mêle des figures et des groupes en

disent assez sur l'embarras où s'est trouvé le sculpteur. Lui qui étageait les plans et multipliait les épisodes rustiques du labour, de la cueillette, de la pêche, de la garde des troupeaux, n'est pas arrivé à concevoir ce que cette disposition avait d'incohérent, maintenant qu'il substitue à un tableau rustique les aspects divers des faits historiques sans lien entre eux, dont le rapprochement est aussi bizarre que choquant (fig. 239).

Manifestement, un pareil tohu-bohu est inacceptable ; pour y remédier, on imaginera de substituer la juxtaposition à la superposition. Celle-ci n'est qu'un pis-aller. Désormais les sarcophages seront taillés suivant une formule unique. La seule variété qu'on se permettra sera de couper la cuve en deux bandeaux dont chacun aura son contingent de figures alignées. Rien ne contraignait les sculpteurs à s'enfermer dans cette formule stérile. Suivant l'exemple des mosaïstes, ils auraient pu tracer sur le panneau antérieur de la cuve de marbre quelque tableau d'ensemble analogue à celui de l'abside de Sainte-Pudentienne. La condition essentielle, il est vrai, eût été de savoir composer et les sculpteurs ignoraient de plus en plus le dessin, de même que leur ciseau devenait de plus en plus inhabile à fouiller les fonds, à ménager les plans et à donner l'illusion des perspectives. Au lieu donc de s'essayer aux ensembles on se pourvut d'une série de modèles dont les dimensions exiguës devaient permettre de multiplier les groupes. Les scènes n'empiétèrent pas les unes sur les autres mais s'ajoutèrent les unes aux autres avec une désolante banalité. Certains sarcophages contiennent ainsi plus de vingt scènes bibliques dont les acteurs sont empilés véritablement. Un seul épisode échappe à cette condition désespérante, c'est le passage de la mer Rouge. Ainsi se forme, dans l'art chrétien du bas-relief, une période que nous fait connaître une multitude de monuments. Ses caractères coïncident presque toujours avec certaines particularités de style et d'exécution aisées à reconnaître. Les types s'alourdissent, les figures s'épaississent et s'enlaidissent, les attitudes perdent tout naturel, les proportions du corps humain s'altèrent jusqu'à la difformité et font pressentir l'humanité inorganique qui montera la garde au portail des cathédrales du moyen âge. L'emploi du trépan reste pour le moins aussi fréquent qu'au III[e] siècle, le relief est d'ordinaire plus vigoureux, les extrémités des membres perdent l'apparence humaine, la draperie se réduit à de longues entailles dans la pierre, dresque perpendiculaires, donnant à l'étoffe une apparence raide et cassée.

Ce n'est pas toutefois que les bas-reliefs du IVe siècle présentent une masse compacte d'ouvrages uniformément médiocres. Une décadence n'est presque jamais si générale qu'elle ne laisse place à quelques œuvres d'élite. On ne désapprend pas le passé et ses méthodes en un moment. Le cycle pastoral n'a pas entièrement disparu. Parfois, une cuve de marbre nous montre le pasteur trayant sa brebis à côté de Lazare et de Moïse[1]. A Arles, un même sarcophage nous montre Moyse, le Bon Pasteur et la multiplication des pains[2]. L'orante persiste très tard sur les sarcophages, mais on la fait escorter désormais le plus souvent par deux saints ou par deux palmiers[3]. Un marbre, publié par Bottari, nous montre, parmi les scènes historiques habituelles, trois génies des Saisons, nus, le manteau rejeté en arrière, porteurs de leurs insignes habituels : une corbeille de fruits, une gerbe, un oiseau[4]. A leur droite, Daniel parmi les lions, à leur gauche, Moïse. Le rapprochement est, pour le moins, inattendu et ne peut s'expliquer que par la persistance des traditions. Le plus beau sarcophage du IVe siècle, celui du consul Junius Bassus, a sa face principale divisée en compartiments occupés par autant de scènes bibliques tandis que les faces latérales sont couvertes d'amours à la vendange[5]. Un autre sarcophage représente le Christ et ses apôtres tandis que les faces latérales figurent une chasse au lion et une chasse au sanglier[6]. Plus curieux encore un autre détail du sarcophage de Junius Bassus. Dans les vides des arcatures qui encadrent chaque épisode biblique se voient de petites scènes tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament et figurées par des brebis. Ici une brebis frappe le rocher, là elle ressuscite Lazare, ailleurs, elle baptise Jésus[7].

Ce sont là des motifs secondaires dans la décoration. Le symbolisme, quand il est toléré, n'obtient qu'une place modeste, il n'est guère plus qu'une garniture. Ou même il n'existe plus du tout, car il est impossible d'hésiter, de chercher un seul instant le sens d'un symbole qui porte sa signification avec lui. C'est le cas pour un sarcophage du Latran sur lequel on voit aux pieds de chaque apôtre

1. Garrucci. *Storia*, pl. 359, n. 2.
2. Le Blant, *Étude sur les sarcoph. d'Arles*, pl. XI, fig. 2.
3. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 891.
4. Bottari, *Sculture e pitture*, t. III, p. 201.
5. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 386, 387.
6. Garrucci, *Storia*, pl. 338, n. 1, 2, 3.
7. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 211.

une brebis et aux pieds du Christ une autre brebis [1]. Presque aussi clairs sont les sarcophages qui nous montrent des brebis apportant dans leur bouche une couronne au pasteur [2], ou bien le Christ assis avec les boucs à sa gauche et les brebis à sa droite [3]. A Salone, un bas-relief nous fait voir six agneaux groupés autour de l'Agneau de Dieu ; au-dessus de chaque agneau, on lit le nom de deux apôtres [4].

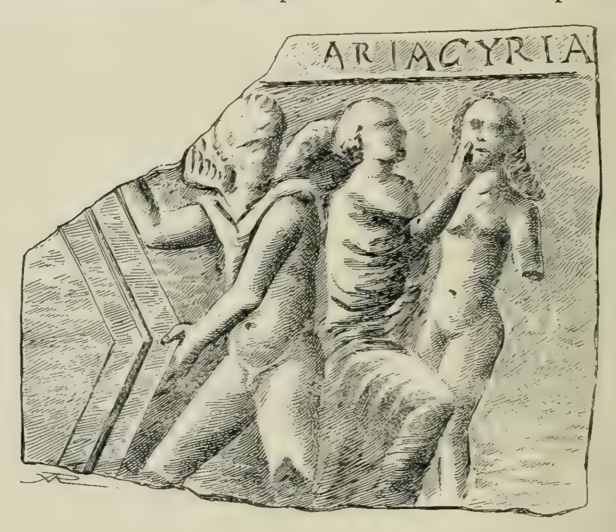
Le symbolisme ne mourait donc que peu à peu et il en était de même des anciens motifs de décoration. Les sculpteurs les avaient introduits jadis dans l'art chrétien ; ils les y maintenaient. Les exemples sont nombreux et décisifs. Nous en avons rappelé plusieurs : génies accostant une tablette, griffons, masques scéniques, figures des fleuves, de l'Océan, du Ciel, furent employés comme par le passé, mais avec cette maladresse grandissante à laquelle nulle branche de l'art n'échappait plus [5].

Les types primitifs faisaient plus que de subsister, ils inspiraient des types nouveaux. Nous avons montré longuement différents aspects de ce problème dans le chapitre Ier de cet ouvrage, nous n'y reviendrons pas. Toutefois, il faut remarquer que cette façon d'emprunter a enrichi le répertoire chrétien de plusieurs scènes que la sculpture est seule à posséder. Non seulement la composition des scènes, mais leur choix a dépendu de l'existence d'épisodes analogues dans l'art païen. Les peintres des catacombes n'avaient jamais représenté la *Création* ; les sculpteurs avaient dans leurs cahiers de modèles le groupe de Prométhée modelant sa statue. Or, à mesure que le christianisme étendait ses conquêtes, les commandes de sujets mythologiques étaient plus rares et l'envie de débaptiser ceux-ci plus générale. Puisque les fidèles réclamaient des sujets historiques et bibliques, on imagina de les satisfaire. Le groupe de Prométhée devint la Création et la série des bas-reliefs historiques se trouva augmentée d'un type nouveau et relativement original (fig. 240). Avec le temps, on trouvera de légères modifications qui retireront à la nouvelle scène ce qu'elle gardait de trop voisin de son archétype. Un sarcophage du Latran nous montre ce développement ; le Créateur y est accompagné de deux personnages qui

1. Garrucci, *Storia*, pl. 304, n. 4.
2. *Id.*, pl. 304, n 2.
3. *Id.*, pl. 304, n. 3.
4. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 206.
5. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, art. AME, AMOURS, ARCHE, ASTRES.

figurent la Trinité. Et cependant, ici encore, la scène s'écarte moins qu'on le croirait des modèles, car, sur les bas-reliefs antiques, Prométhée est généralement assisté par Minerve ou même par deux personnages debout derrière lui.

Daniel empoisonnant le serpent de Babylone avait, lui aussi, un modèle tout trouvé dans les représentations d'Esculape et d'Hygie.



240. — Dieu créant la femme, d'après un sarcophage.

Le groupe de *Juno pronuba* fournira de même un motif à la représentation du mariage chrétien [1].

D'autres sujets sollicitent notre attention. Ceux-ci sont-ils entièrement originaux? Du moins nous ne connaissons pas encore les modèles d'après lesquels ils auraient été composés. Il serait prématuré de conclure que les sculpteurs les ont inventés, mais il y aurait quelque injustice à le leur refuser. Le sculpteur du sarcophage de Junius Bassus et quelques-uns de ses collègues avaient tout le talent et toute la science nécessaires pour combiner une scène et même pour en dessiner d'après nature tous les personnages. On peut donc supposer une période relativement courte pendant laquelle les sculpteurs chrétiens ont ajouté quelques sujets

1. V. Schultze, *Archäologische Studien über altchristliche Monumente*, in-8°, Wien, 1880, p. 99-121 : *Ein Sarcophag mit Juno Pronuba in Villa Ludovisi*; O. Marucchi, *Il matrimonio cristiano sopra un antico monumento inedito*, Roma, 1882 ; O. Marucchi, *La scultura nuziale cristiana di Villa Albani*, dans *Nuovo bull. di arch. crist.*, 1902, p. 183-197, pl. x.

absolument nouveaux à ceux qui existaient de leur temps. Ces sujets sont d'ailleurs en petit nombre : le sacrifice de Caïn et Abel, le reniement de saint Pierre, la femme de Job tendant un pain à son mari, la comparution du Christ devant Pilate, etc.

V. Types des ateliers romains et autres.

Le sarcophage de Jonas du musée du Latran nous a révélé la tendance nouvelle du bas-relief. Dès que la sculpture chrétienne, grâce à la Paix de l'Église, va pouvoir s'affirmer en qualité d'art nouveau et distinct de celui qui avait été pratiqué jusqu'à ce moment, nous la verrons multiplier indéfiniment le type bien connu de la cuve divisée, dans le sens de la longueur, en deux registres sur lesquels viennent s'aligner les épisodes bibliques. Le plus remarquable spécimen de cette catégorie, celui dont l'étude peut ici tenir lieu d'une longue énumération, est un grand sarcophage qui, par sa conservation et les commentaires dont il a été l'objet, occupe une place privilégiée parmi les monuments similaires [1]. Ici, le sculpteur, au lieu de suivre sa fantaisie, a distribué les scènes bibliques suivant un ordre logique : la Trinité créant la femme [2], Dieu condamnant les premiers parents au travail. Immédiatement au-dessous de la création et de la chute, la vocation des Gentils et la lumière rendue à l'humanité aveugle. La partie droite supérieure continuant l'ordre chronologique représente les miracles du Christ et, au-dessous, les angoisses et les persécutions de son Église, figurées par Daniel dans la fosse aux lions, le reniement et l'emprisonnement de saint Pierre.

Au même type décoratif appartient la catégorie de sarcophages dont la cuve ornée de scènes bibliques n'est pas divisée en deux registres. Tous les personnages égalent la hauteur du sarcophage, sauf dans quelques cas, lorsqu'on veut conserver l'ancien usage iconographique qui donne une taille d'enfant aux personnages secondaires. C'est fréquemment le cas dans la représentation des miracles des aveugles [3].

1. Musée de Latran, n. 104 ; J. Ficker, *Die altchristlichen Bildwerke*, p. 39 ; Venturi, *Storia*, t. I, p. 199, fig. 185.

2. Aucune réminiscence de la scène inspirée de Prométhée ; c'est le texte biblique qu'on a interprété.

3. Musée de Latran, n. 125 ; Venturi, *Storia*, t. I, p. 194, fig. 180 ; E. Le Blant, *Note sur un sarcophage chrétien récemment découvert à Rome*, dans les *Mélang. d'arch. et d'hist.*, 1885, t. V, pl. V.

Une série de sarcophages, moins nombreuse que les précédentes, mais supérieure à beaucoup d'égards, est celle qui dispose les épisodes bibliques sur un décor architectural plus ou moins riche. Ici encore on peut indiquer des catégories diverses. C'est d'abord celle que représente d'une manière excellente le sarcophage n° 174 du musée du Latran. Jésus, assis, donne sa loi aux apôtres disposés en groupes et séparés par huit pilastres ornés. Jésus est assis dans la gloire, ses pieds reposent sur la voûte du ciel, symbolisée, comme dans les monuments païens, par un voile éployé que tient une femme. Le fond de la scène est occupé par des monuments romains dans lesquels M. Rohault de Fleury a cru reconnaître, non sans vraisemblance, le Latran du IV[e] siècle. La beauté et le fini du visage inviteraient à faire dater ce sarcophage du début du III[e] siècle, si le monogramme constantinien ne le ramenait plus d'un siècle en arrière [1].

Le simple portique couvert est moins souvent représenté que le portique à arcatures et à frontons. Un des plus anciens spécimens de cette architecture encore sobre et délicate se voit sur le sarcophage de Pérouse dont nous ne pouvons que rappeler d'un mot l'étroite parenté avec celui du Latran quant à l'attitude du Sauveur et des groupes qui l'entourent [2]. Vers le même temps se place, croyons-nous, le sarcophage [3] n° 171 du musée du Latran, représentant quatre scènes de la Passion et le Labarum. Le sarcophage de Junius Bassus réunit dans ses deux étages le portique couvert et le portique à frontons et à arcatures [4].

1. J. Ficker, *op. cit.*, p. p. 117-174; Venturi, *op. cit.*, t. I, p. 194, fig. 181. Ce sarcophage est surmonté d'un dais sculpté supporté par deux colonnes de marbre de manière à montrer comment étaient disposés les sarcophages dans les anciennes basiliques. Selon l'importance ou la sainteté de celui que contenait le sarcophage on le surmontait d'un *ciborium*, on l'entourait de cancels ajourés et sculptés, on s'en servait comme d'autel. Aux Aliscamps d'Arles, voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 94, et à Concordia, en Vénétie, voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 297, les sarcophages sont alignés à la file et parfois empilés les uns sur les autres. Nous donnons la face latérale droite du sarcophage du Latran dans le chapitre de la sculpture à cause de la reproduction de la Panéade. Rapprocher un sarcophage d'Arles sur lequel le Christ assis sous un portique couvert enseigne ses apôtres ainsi qu'un nombreux auditoire. L. de Beylié, *L'habitation byzantine*, in-4°, Paris, 1903, pl. en regard de la page 28.

2. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1871, pl. VIII.

3. J. Ficker, *op. cit.*, p. 113, n. 171.

4. A. de Waal, *Der Sarkophag des Junius Bassus*, in-4°, Rome, 1900.

Ces détails, dont la minutie peut sembler indigne d'être notée, ne sont pas sans importance. Ils rentrent dans un ensemble décoratif qu'on a cru pouvoir rattacher à la série des sarcophages d'Asie-Mineure caractérisés 1° par la disposition des figures alternant sous une arcade ou dans un entrecolonnement, 2° le chapiteau à double volute, 3° l'acanthe épineuse et 4° l'architrave bombée [1]. Les caractères de ce groupe de sarcophages asiates, tels qu'ils ont été déterminés par M. J. Strzygowski, sont sujets à discussion, de même que l'assignation à l'Asie-Mineure de l'origine de ce prétendu type artistique [2]. Premièrement, la division de la surface à décorer en niches devant lesquelles et entre lesquelles sont disposées les figures est une division artificielle. Il n'y a point là de niches et d'intervalles, mais un mur plaqué de décorations et des personnages devant ce mur. Ce parti décoratif, loin d'être spécial à une région, est un de ceux qui caractérisent le plus nettement le style romain [3]. Deuxièmement, la présence d'un reste d'entablement entre les frontons desdites niches et le chapiteau des colonnes n'est que la prolongation sur le ressaut de la décoration de la partie massive de la muraille et cette disposition est ordinaire sur les édifices romains [4]. Troisièmement, les volutes doubles existent, au moins en germe, sur le chapiteau corinthien dès son origine. Sur les sarcophages du groupe asiate, les volutes sont égales et contiguës, disposition qu'on observe sur nombre de chapiteaux romains disséminés au

1. Le spécimen le plus complet est le sarcophage du musée de Berlin; cf. J. Strzygowski, *Orient oder Rom*, in-4°, Leipzig, 1901, pl. II.

2. Aux monuments invoqués par M. J. Strzygowski, il faut ajouter ceux qu'a fait connaître M. G. Mendel. Ce sont : 1° un fragment trouvé au village d'Uskalès, à 5 kilomètres environ au sud du lac Bei-Chechir et à 80 kilomètres Est-Sud-Est de Konia (Sarre, dans *Archäol.-epigr. Mittheil. aus Oesterr.*, 1896, t. XIX, p. 47, fig. 4); 2° trois fragments appartenant au musée central d'Athènes, salle byzantine (G. Mendel, dans *Bull. de corresp. hellén.*, 1902, t. XXVI, p. 232 sq., fig. 9, 10); 3° deux fragments du même musée provenant d'un sarcophage plus grand que le précédent (G. Mendel, *op. cit.*, fig. 10).

3. Robert, *Sarkophag-Reliefs*, t. III, pl. XLIII, n. 141[1] (au palais Mattei), pl. XXXIX, n. 131 (au British Museum); de plus cette disposition manque sur le sarcophage de la villa Ludovisi, *Orient oder Rom*, p. 50, fig. 18; sur celui de Concordia, Garrucci, *Storia*, t. V, pl. 362, n. 1, p. 90, et sur la face postérieure du sarcophage d'Ambar-Arassy.

4. Cette observation est confirmée par le fait que l'ornement en question disparaît sur les exemplaires qui présentent, au lieu de niches isolées, une suite continue d'arcades, cf. Robert, *op. cit.*, t. III, pl. XXXIV, XXXV, XXXVIII, p. 127, 127a : sarcophages Torlonia et Borghèse.

Panthéon, au temple de Jupiter Stator, au temple de Minerve, à Assise. Entre les chapiteaux de travail romain et ceux des bas-reliefs asiates, il n'y a d'autre différence que celle de la ronde bosse au relief [1]. Quatrièmement enfin, l'importance attribuée au travail à la virole dans la décoration florale se réduit à une affaire de goût et à une conception différente du rôle de la plastique.

La part de l'influence et de la main-d'œuvre romaine dans la série des sarcophages décorés le plus richement paraît donc plus considérable qu'on ne l'avait pensé tout d'abord. Rome, d'ailleurs, semble avoir exercé une maîtrise très réelle sur cette industrie du sarcophage en Occident. Il est tout à fait remarquable que la série si nombreuse des sarcophages d'Arles, si originaux sur tant de points et si différents du type des tombes sculptées dans le Sud-Est de la Gaule, que ces sarcophages, disons-nous, sont identiques pour la forme et le style à ceux de Rome, dont ils copient la cuve en parallélogramme, le couvercle figurant une équerre posée de champ sur la branche la plus longue, souvent même la décoration [2]. Pendant tout le IVe siècle, Rome fournit de sarcophages, de modèles ou de sculpteurs l'Italie, la Gaule et les pays riverains de la Méditerranée. L'exportation des sarcophages par terre et par mer fondait des succursales lointaines d'où l'art romain rayonnait à peu près sans subir d'altération à une distance parfois considérable de son centre. Ces foyers, dont Arles nous offre un parfait modèle, n'étaient rien de plus que des réflecteurs et ne connurent jamais l'originalité parce que la décadence arriva pour eux avant l'instant où ils auraient pu s'affranchir de la tutelle du style romain.

Les sarcophages chrétiens subsistent en grand nombre, principalement à Rome, en Italie, à Ravenne, en Gaule, à Arles, en Espagne, en Afrique. De même que les épitaphes dont les formules, les symboles et le mode d'ornementation varient de province à province [3], les bas-reliefs des sarcophages portent l'empreinte du style local [4]. En Gaule, E. Le Blant a reconnu deux types de tombes sculptées

1. Les volutes ne sont plus vues de profil, ni même obliquement, mais de face et rabattues, ce qui explique leur contiguïté. Sur cette question, cf. A. Muñoz, *Sarcofagi asiatici? Ricerche nel campo della scultura orientale dei bassi tempi*, dans *Nuovo bull. di arch. crist.*, 1905, p. 79-102, pl. I.

2. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 2908.

3. E. Le Blant, *Inscript. chrét. de la Gaule*, in-4°, Paris, 1856-1865, t. II, n. 467.

4. E. Le Blant, *Etude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*, in-fol., Paris, 1878, p. V.

aux premiers siècles chrétiens : celles du Sud-Est, celles du Sud-Ouest. Les marbres arlésiens, ainsi que nous l'avons fait remarquer, ont la cuve taillée en parallélogramme avec le couvercle offrant, par le côté, la figure d'une équerre posée de champ sur sa branche la plus longue [1]; c'est exactement le type romain tandis que à Rodez, à Toulouse et à Bordeaux, le couvercle est fait à dos d'âne et la cuve, étroite par le bas, va s'évasant [2]. En Afrique, autre aspect : une tombe de Dellys rappelle le type romain pour les figures et le profil de la cuve, mais son couvercle, un toit à double versant, s'en écarte complètement [3]. Un sarcophage de Tipasa porte à ses deux extrémités l'image antique du lion dévorant une gazelle [4] et ces tombeaux ne ressemblent d'aucune façon à d'autres cuves sépulcrales chrétiennes exhumées à Collo [5], à Guelma [6], à Philippeville [7] et qui ne rappellent elles-mêmes aucun modèle connu [8]; le sarcophage de Collo est un exemple tout à fait démonstratif de l'influence des milieux par son décor de palmiers dont les fûts remplacent les colonnes ou les pilastres qui se voient sur tant d'autres sarcophages. Un sarcophage découvert à Tébessa présente pour la symbolique un intérêt particulier [9]. En Espagne, vingt-trois sarcophages connus nous montrent que les sculpteurs de cette province conservèrent, eux aussi, une large indépendance. Parmi les représentations inaccoutumées, il faut mentionner les télamons du sarcophage de Saragosse[10] et sur ce même sarcophage l'assomption de la Vierge[11], à Layos les noces de Cana, à Jaen saint Pierre

1. E. Leblant, *Sarcophages d'Arles*, pl. xv.

2. E. Le Blant, *Étude sur les sarcoph. chrét. de la Gaule*, in-fol., Paris, 1886, pl. I, IV, VI, XIII, XXVIII, XXXII, XXXIII, XXXVI, XXXVIII, XLVI.

3. L. de Rostan, *Le sarcophage de Dellys au musée d'Alger*, dans le *Congrès archéolog. de France*, 1869, t. XXXV, p. 275-276 ; Heron de Villefosse, dans les *Archives des miss. scient.*, 1874, p. 386.

4. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 165.

5. *Annuaire de la Soc. archéol. de la prov. de Constantine*, 1856-1857 pl. X.

6. Delamare, *Explorat. archéol. de l'Algérie*, pl. CLVI.

7. *Id.*, pl. CLXXIX.

8. H. de Villefosse, dans *Bull. arch. du Comité des trav. hist.*, 1898, p. CLIX-CLX, communique une liste très sommaire de seize sarcophages appartenant à l'Algérie et trente-six à la Tunisie.

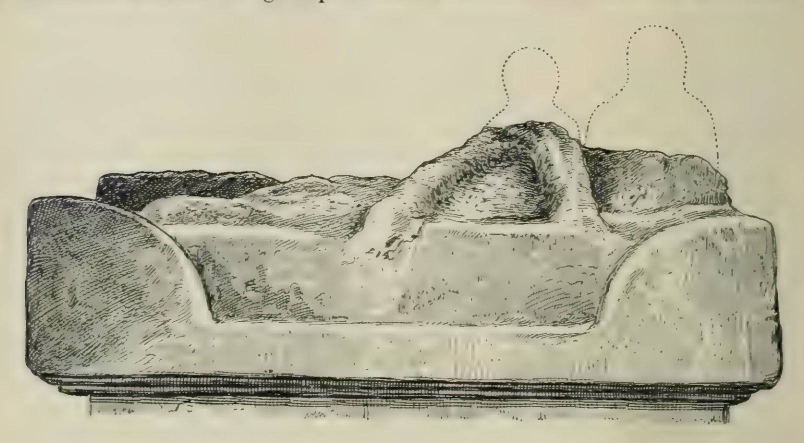
9. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 734.

10. Aurel. Fernandez Guerra y Orbe, *Monumento Zaragozano del año 312*, in-8°, Madrid, 1870. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 1025-1026 (même monument).

11. Pour les sarcophages espagnols, cf. Héron de Villefosse, *op. cit.*, p. XCL-CLXI; J. Ficker, dans *Mittheilungen des römischen archäologischen Instituts*,

coupant l'oreille de Malchus, à Girone le Bon Pasteur entre quatre amours figurant les Saisons [1] et le Christ foulant aux pieds le lion et le dragon.

En Italie, les sarcophages sont nombreux et, d'une ville à l'autre, on observe des variantes et des dissemblances notables. A Pise, à Velletri, à Milan, à Brescia, à Ancône, à Tolentino, à Syracuse, à Ravenne autant de groupes bien distincts les uns des autres. A



241. — Sarcophage d'Asclépia, d'après *Römische Quartalschrift*, 1891, pl. III-IV.

Salone, le sarcophage d'Asclépia a peut-être supporté sur son couvercle deux personnages étendus et accoudés à la mode étrusque [2] (fig. 241). Par une rencontre inattendue, nous l'avons dit, le groupe romain et le groupe arlésien offrent identité de manière et de style ; mêmes cuves en parallélogrammes, même type de couvercle, mêmes dispositions et, parfois aussi, même choix de sujets [3].

Dans l'étude des sarcophages, il faut tenir compte des produits

1869, t. IV, p. 77 sq. ; *Die altchristlichen Bildwerke in Museum des Laterans*, in-8°, Leipzig, 1890 ; E. Hübner, *Inscriptionum Hispaniae christianarum*, in-4°, Berolini, 1900, p. II-V ; D. Joaquin Botet y Sisó, *Sarcofagos romano-cristianos esculturados que se conservan in Cataluña*, in-8°, Barcelona, 1895 ; E. Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid*, in-12, Berlin, 1862, p. 282, n. 669 ; p. 327 : Roque Chabas (description d'un sarcophage du musée de Valence), dans *Archivo*, 1887, t. I, p. 401, 409 ; t. II, p. 129.

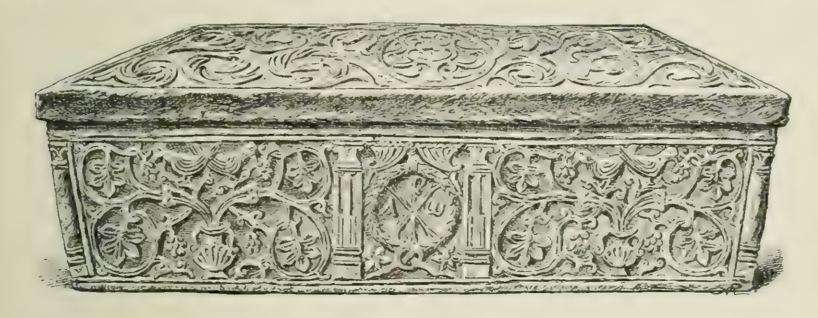
1. Même sujet à Tipasa. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 734, note 12.

2. C. M. Kaufmann, *Forschungen zur monumentalen Theologie*, in-fol., Mainz, 1900 ; *Römische Quartalschrift*, 1891, pl. III-IV, fig. 1 ; Riegl, *Die spätrömische Kunst-Industrie*, in-fol., Wien, 1901, p. 80, fig. 17.

3. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 1908.

d'importation. Ainsi une tombe de Saint-Denys (IVe Lyonnaise) est évidemment importée du sud-ouest de la Gaule [1]. Ce fait n'est pas isolé [2].

Quoique les sarcophages à figures présentent une importance artistique beaucoup plus considérable que les bas-reliefs à décoration ornementale, nous ne pouvons songer à passer sous silence l'importante série de marbres de Bordeaux [3] non plus que celle de Ravenne [4]. Le plus grand nombre des tombes de Bordeaux est de travail mérovingien et provient de fouilles opérées à différentes



242. — Sarcophage de Bordeaux, d'après une photographie.

époques dans le sol de Saint-Seurin. Ces tombes représentent le type du Sud-Ouest de la Gaule, avec leur cuve évasée ornée de pampres et de rinceaux sortant de vases, de monogrammes du Christ inscrits dans une couronne qu'une main venue du ciel et dissimulée dans les voiles de l'entrée du paradis tient suspendue (fig. 242). Les ateliers d'où ces sarcophages sont sortis ne subissaient pas, comme ceux d'Arles, l'influence exclusive de la tradition romaine; c'est plutôt l'influence orientale qui s'y manifeste ainsi que sur la plupart des tombes sculptées du ve et du vie siècle dans toute la région sud-ouest de la Gaule. Il paraît probable, d'après quelques indices, que Toulouse, Bordeaux et Poitiers ont possédé des ateliers florissants. Très inférieurs à ceux d'Arles, de l'Italie et de Rome, ils présentent dans leur décoration ornementale une contribution utile à l'étude de l'art de basse époque. « Le dessin de cette décoration paraît fourni par les mosaïques gallo-romaines;

1. E. Le Blant, *Sarcoph. de la Gaule*, p. 7.
2. *Id.*, p. 9, 13, 16, 119.
3. A. Pératé, dans A. Michel, *Histoire de l'Art*, t. I, p. 70.
4. Ch. Diehl, *Ravenne. Etudes d'archéologie byzantine*, in-4°, Paris, 1886, p. 2.

il se retrouve sur les coffrets d'ivoire de même époque et jusque sur les bijoux et verroteries mérovingiennes. Le même décor, non plus sculpté, mais gravé au trait, se montre, au VI[e] et au VII[e] siècle, sur le sarcophage de saint Andoche, à Saulieu, sur celui de saint Francovée, à Autun, sur celui de saint Léonien, à Vienne, enfin, avec une richesse plus grande, sur une tombe de Charenton du Cher, où sont représentés, d'un côté, Daniel, orant entre les lions, de l'autre, deux griffons accostant un vase d'où jaillit un jet d'eau. La première de ces représentations est fréquente sur les agrafes mérovingiennes du Jura et de la Suisse, l'autre est un motif d'importation orientale, que la Grèce et Rome ont adopté et cent fois reproduit, mais qui reprend ici son caractère primitif [1]. »

VI. Sarcophages de Ravenne.

Les sarcophages chrétiens de Ravenne sont assez nombreux pour permettre de ressaisir la caractéristique de l'école locale. Ces ouvrages, de même que les mosaïques de la ville, doivent être considérés comme des œuvres grecques, mais à une époque de décadence. Les sarcophages de Ravenne s'échelonnent sur une période de temps assez étendue [2] pour laisser entrevoir parmi les plus anciens d'entre eux des réminiscences de l'antique qui s'altèrent rapidement. La technique accuse la maladresse et l'inexpérience croissante des ouvriers jusqu'au jour où, pénétrés de leur propre incapacité, ils renoncent complètement à la représentation de la figure humaine et se restreignent à la décoration ornementale.

On peut adopter, en ce qui les concerne, la division suivante : une première classe comprenant les bas-reliefs dont les sujets sont empruntés aux Livres saints ; une deuxième se composant des morceaux représentant le Christ et les apôtres, d'après les inspirations des apocryphes ou des écrits non canoniques ; une troisième comptant les sculptures d'où la représentation du modèle humain est

1. E. Bertaux, *La sculpture en Italie, du VI[e] au X[e] siècle*, dans A. Michel, *op. cit.*, t. I, p. 384. Cf. H. Taine, *Philosophie de l'art*, t. I, p. 23 : « La séparation de l'artiste et du modèle conduit l'art à l'état où vous le voyez à Ravenne. Au bout de cinq siècles, on ne sait plus représenter l'homme qu'assis ou debout. Les autres attitudes sont trop difficiles l'artiste ne peut plus les faire. Les mains, les pieds sont raides et ont l'air cassés, les plis du vêtement sont de bois, les personnages semblent des mannequins, les yeux ont envahi toute la tête. »

2. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 764.

bannie. Ces divisions ne sont pas rigoureuses, puisqu'il faut faire place à quelques sarcophages présentant, sur les faces principales, des personnages ; et sur les faces latérales, de simples motifs d'ornement.

La première catégorie est de beaucoup la moins nombreuse. Les quelques monuments dont elle se compose se rapprochent assez des œuvres les plus anciennes de l'art chrétien par le choix des sujets ; les Mages, Daniel, Lazare ; mais ils en diffèrent singulièrement par le style et par l'exécution. Le sarcophage de l'exarque Isaac, au VIIe siècle, permet d'apprécier la rapidité et la profondeur de la décadence, surtout si on le compare au grand sarcophage représentant l'Annonciation [1] et la Visitation. Ces deux bas-reliefs témoignent de la persistance de certaines qualités ; on sent que l'ouvrier a encore l'habitude d'attaquer en maître la pierre pour en tirer ce qu'il veut ; il sait donner des attitudes naturelles, des mouvements justes et même une sorte de souplesse.

La classe de sarcophages consacrée à la représentation du Christ présente quelques liens de parenté avec les modèles en vogue chez les mosaïstes. Le thème se ramène à ceci : le Christ, au centre, entouré par deux groupes d'apôtres debout, en nombre variable. Un des plus célèbres bas-reliefs de cette catégorie est celui qu'on conserve dans l'église de Saint-Apollinaire-in-Classe qui représente le Christ assis, entouré des douze apôtres [2]. Sur deux bas-reliefs, conservés dans l'église de San-Francesco, chacun des apôtres occupe une niche ou arcade séparée. A mesure que les temps se rapprochent, on voit réduire le nombre des figurants faute de savoir loger tant de personnages dans un espace étroit. Sur un sarcophage voisin de l'église Saint-Vital, le Christ est debout sur un tertre ; il porte autour de la tête le nimbe orné du monogramme et donne un rouleau et un objet indistinct aux deux apôtres qui l'entourent. Des palmiers encadrent ce groupe ; plus loin, aux extrémités du bas-relief, sont placés deux personnages de taille exiguë. A la cathédrale, le sarcophage de saint Reginald offre une représentation analogue. Le Christ est assis, et son siège repose sur le sommet du tertre d'où s'échappent les quatre fleuves. Les deux apôtres qui l'accompagnent ont en main leurs

1. L'école des marbriers ravennates était formée dès le temps d'Honorius, elle ne devait disparaître qu'avec l'exarchat.

2. On le cite souvent comme un des plus anciens monuments où saint Pierre porte son attribut : les clefs.

couronnes : celui de droite porte en outre une longue croix appuyée sur son épaule ; ici, encore, des palmiers occupent les extrémités de la scène. Mais si, comme on l'a remarqué, la donnée est analogue, l'aspect des deux bas-reliefs est assez différent. A Saint-Vital, la composition n'est pas mauvaise, les personnages sont rela-



243. — Sarcophage de Ravenne, d'après une photographie.

tivement assez bien posés, l'ensemble n'a rien de choquant. A la cathédrale, au contraire, tout accuse une époque plus basse, une singulière maladresse ; les figures sont grossièrement sculptées, les attitudes, d'une invraisemblance qui touche au grotesque. On ne s'explique point, par exemple, comment l'apôtre placé à droite peut se tenir debout, tant l'artiste a exagéré le mouvement du corps penché en avant. Le sarcophage de saint Exupère, conservé dans la même église, et celui de saint Barbatien témoignent du dépérissement progressif de l'art. Nous ne pouvons ici imputer les fautes à l'ignorance du tailleur de pierre dont le travail conserve quelques mérites, c'est à l'état du goût et de l'imagination qu'il faut imputer cette décadence.

De très bonne heure, les sculpteurs de Ravenne avaient laissé voir une tendance marquée à négliger la représentation de la personne humaine. C'est ainsi que sur le sarcophage dit d'Honorius, le Christ et les deux apôtres sont remplacés par des agneaux.

Pendant un certain temps, on ne regrette pas ces substitutions qui nous valent des enroulements et des motifs gracieux à la place de figures dégingandées, parfois jusqu'au grotesque. La flore et la faune ne manquent pas toujours d'un vrai mérite et d'une irréprochable élégance [1]. On peut s'en faire une idée d'après une des faces latérales du sarcophage de saint Réginald. Une vigne sort d'un vase et envoie symétriquement ses rameaux en tous sens, des oiseaux



244. — Sarcophage de Ravenne, d'après une photographie.

becquètent les lourdes grappes, l'aspect est satisfaisant [2] (fig. 243).

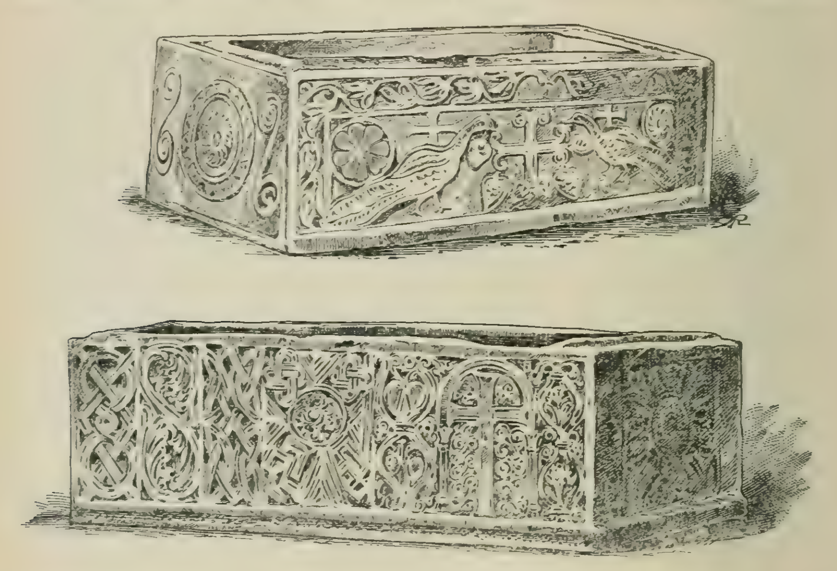
D'après ce que nous venons de dire, on voit que les sarcophages de Ravenne, par leur forme générale et par leur ornementation, forment un groupe distinct de celui des sarcophages romains et des sarcophages de la Gaule ; en revanche, ils comblent une lacune et peuvent tenir dans l'art chrétien la place des sarcophages de l'Orient [3]. Ces ressemblances entre les monuments ravennates et les monuments purement orientaux reparaissent dans plusieurs

1. Une lettre de Théodoric à un sculpteur de Ravenne, nommé Daniel, nous apprend qu'il avait a spécialité des sarcophages. Cassiodore, *Variarum*, l. III, epist. XIX.

2. Le style de cette ornementation offre une étroite ressemblance avec le décor à fond plat sur les édifices chrétiens de Syrie.

3. On trouvera des reproductions en assez grand nombre et généralement satisfaisantes dans A. Venturi, *Storia*, t. I, fig. 193-218 ; C. Diehl, *Ravenne*, in-8°, Paris, 1903, p. 6, 34, 38-39, 68, 69, 70, 84, 85, 91, 92, 93, 101, 109, 133 ; A. Michel, *Hist. de l'art*, t. I, fig. 181-182.

ivoires conservés à Ravenne, qui occupe ainsi, par ses sarcophages, ses mosaïques, ses ivoires, ses édifices, une situation capitale pour l'histoire de l'art byzantin. Les rapprochements surgissent de toutes parts. Un sarcophage conservé à la cathédrale nous montre saint Pierre prêchant, la croix appuyée sur l'épaule et son geste est



245-246. — Sarcophages de l'art longobard,
d'après Bode et H. von Tschudi, *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*, p. 3, n. 3 et 4.

identique à celui qui se voit sur un bas-relief asiate que nous donnons plus haut[1] (fig. 244). Mais ces représentations finissent par faire place à des thèmes symboliques encore plus simplifiés. Il paraît douteux que le goût de l'archaïsme ait seul guidé les sculpteurs de Ravenne dans l'abandon des histoires sacrées et le retour aux vieux symboles. La substitution des agneaux et des paons aux figures humaines marque simplement un pas de plus dans l'ignorance et la décadence. Déjà les animaux symboliques, toujours représentés de profil, sont menacés d'être remplacés par les symboles inanimés : monogramme, croix gemmée, etc.

A la fin du VII[e] siècle, la sculpture en bas-relief est abandonnée pour les sarcophages. On ne peut donner ce nom de bas-relief à des ornements si plats qu'ils semblent parfois être simplement dessinés au trait, pas plus qu'on ne peut rattacher à aucune branche de l'art

1. Voir fig. 226.

les monstres difformes qui se voient sur quelques marbres [1]. Les marbriers s'exercent désormais à découper le marbre, nous parlerons ailleurs de cette industrie.

L'invasion lombarde marque le terme de l'effort artistique en Occident. A partir de ce moment on ne rencontre plus rien qui mérite d'être invoqué pour représenter une période de l'art. La barbarie et la hideur sont portées à leur comble, et ces objets d'horreur sont parfois bizarrement accommodés à la décoration d'édifices inspirés des modèles classiques. Le baptistère de Callixte, à Cividale, dans le Frioul, est une réminiscence très pure de la meilleure époque, tandis que les plaques de marbre qui le décorent, ainsi que le devant de l'autel, semblent réaliser le dernier degré de la décadence [2]. Mais il suffit d'avoir rappelé ces monuments qui demeurent heureusement en dehors de notre étude (fig. 245 et 246).

Nous pouvons résumer les résultats acquis en quelques lignes. Le bas-relief chrétien s'est développé partout dans le sens de l'art chrétien en général. Une période pastorale suivie d'une période symbolique — celle-ci très écourtée — s'achève par une période historique. A mesure que la décadence se fait plus irrémédiable, la part de l'histoire se réduit faute de pouvoir en aborder la représentation. On imagine des scènes imitées des grandes compositions triomphales de la mosaïque et qui laissent pleine liberté de supprimer tout ce qui dépasse le talent du sculpteur. On revient donc aux emblèmes et aux symboles, à la décoration simplement ornementale. C'est le dernier pas à franchir avant de retomber dans le néant qui sera comme la rançon d'une production trop féconde et trop prolongée.

VII. La symétrie.

Une étude rapide des bas-reliefs chrétiens révèle la préoccupation fondamentale de l'esthétique des sculpteurs ; elle se résume en

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 614.

2. Venturi, *Storia*, t. II, fig. 104-107. Malgré cette décadence, on rencontre des sarcophages sur lesquels persiste l'influence des bas-reliefs de Ravenne. Le musée de Berlin en possède un en pierre d'Istrie, du VII[e] siècle, dont la face principale est décorée de deux paons ; un autre, postérieur d'un siècle environ, également en pierre d'Istrie, est exclusivement inspiré par le goût lombard. On voit d'un coup d'œil la distance parcourue (fig. 245, 246) ; W. Bode et H. von Tschudi, *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*, in-4°, Berlin, 1888, p. 3, n. 3, 4.

un mot : la symétrie. Symétrie dans la composition d'ensemble ; symétrie entre les groupes et les figures d'un groupe. Jusque sur les sarcophages à strigilles, cette pensée se fait jour. Les strigilles sont disposées en sens inverse de manière à s'équilibrer exactement. Au point de rencontre un espace vide en forme d'amande — la *mandorla* — reçoit un Bon Pasteur ou une orante [1], ou bien on plaque en cet endroit un cartel carré ou rectangulaire [2]. Le panneau central reçoit quelques figures, une scène biblique [3] ou liturgique [4], ou encore l'*imago clypeata* et au-dessous une épitaphe [5], une pastorale [6], ou tout autre sujet [7]. Parmi les décorations les plus simples, mais toujours symétriques, on rencontre l'emploi de moulures simples [8] des colonnes ou des pilastres [9].

Parfois aux deux extrémités de la cuve se dressent des figures absolument semblables, telles que les Génies funèbres [10], le lion dévorant une proie [11], Eros et Psyché [12], une orante ou un Bon Pasteur [13], ou enfin une brebis près d'un arbre [14]. Si on passe des personnages isolés aux épisodes bibliques, l'exacte symétrie ne paraît plus, au premier abord, observée avec la même ponctualité ; mais en réalité, le souci est le même et souvent l'effet ne diffère presque pas d'un côté à l'autre du bas-relief. Edmond Le Blant a démontré que toujours et partout la préoccupation de l'agencement matériel des scènes à représenter poursuivait les sculpteurs [15]. Aux deux extrémi-

1. Garrucci, *Storia dell' arte cristiana*, t. v.
2. Séparé quelquefois des strigilles par des pilastres ou des colonnes. *Id.*, pl. 295, n. 1 ; 325, n. 4 ; 362, n. 3.
3. *Id.*, pl. 357, n. 1, 2, 3.
4. Bon Pasteur : pl. 295, n. 1, 2 ; 300, n. 1 ; 303. -- Orante : pl. 373, n. 4, 5 ; 374, n. 1, 2 ; 375, n. 1, 2, 4 ; 403, n. 2 ; 377, n. 4 ; 378, n. 1 ; 380, n. 1. — Nativité : pl. 310, n. 4. — Christ avec ses disciples ou seul : pl. 329, n. 3 ; 330, n. 1, 2 ; 342, n. 2. — Reniement de saint Pierre : pl. 316, n. 4. — Mariage (avec *Juno pronuba*) : pl. 325, n. 4 ; 327, n. 1 ; 361, n. 1 ; 362, n. 3 ; 368, n. 3.
5. Garrucci, pl. 358, n. 2.
6. *Id.*, pl. 359, n. 2 ; 363, n. 1-3 ; 366, n. 1.
7. *Id.*, pl. 357, n. 3 ; 360, n. 2.
8. *Id.*, pl. 298, n. 2 ; 342, n. 2.
9. *Id.*, pl. 295, n. 1 ; 300, n. 2-4 ; 301, n. 1, 3-5 ; 306, n. 1-4 ; 380, n. 1.
10. *Id.*, pl. 297, n. 1, 2 ; 403, n. 1.
11. *Id.*, pl. 357, n. 3 ; 383, n. 2.
12. *Id.*, pl. 357, n. 1.
13. *Id.*, pl. 307, n. 4 ; 358, n. 2 ; 360, n. 2 ; 363, n. 3 ; 370, 2. 4.
14. *Id.*, pl. 300, n. 1.
15. E. Le Blant, *Étude sur les sarcoph. chrét. de la ville d'Arles*, p. XIII sq.

tés des sarcophages, on aimait à placer des objets de forme massive ou élevée qui les terminassent d'une façon bien nette pour le regard, par exemple Moïse frappant la pierre d'Horeb, Lazare dans son tombeau. Ce sont là les deux sujets de prédilection aussi bien en Italie qu'en Gaule. Un autre motif très apprécié est un siège dont l'occupant est tourné vers le centre du tableau. Le Créateur, la Vierge, Daniel, Pilate, Job, saint Pierre, Hérode et un vieillard anonyme sont appelés tour à tour à s'asseoir sur ce siège ; ou bien encore, à Arles, deux personnages assis et tournés l'un vers l'autre occupent les extrémités opposées du tableau. Le sarcophage de Luc de Béarn nous montre à l'extrémité gauche Lazare dans un édicule et à l'extrémité droite Abraham sacrifiant son fils, tandis que le bélier attend sous un autre édicule. Dans tout ceci, nous retrouvons la trace de l'influence païenne. Les sarcophages païens pratiquent, eux aussi, la symétrie la plus rigoureuse se servant pour cela de Dioscures, Nymphes, Caryatides, Victoires ailées, Génies, etc., etc. [1].

Si la face à décorer est divisée en deux registres horizontaux, la difficulté s'en trouve accrue, mais il est rare que la solution varie. Les sarcophages offrant l'aspect d'une colonnade et ceux qui remplacent les colonnes par des troncs d'arbres se laissent rarement détourner du type consacré. Chaque intervalle entre les colonnes est occupé par un groupe dont l'attitude d'ensemble balance exactement le groupe correspondant. Les types employés de préférence pour faire symétrie sont l'orante, le Bon Pasteur, Daniel parmi les lions, le Christ et ses disciples, la tentation et chute d'Adam et Ève, leur condamnation [2], la multiplication des pains et des poissons [3], le labarum avec une garde prétorienne, l'arrestation de Moyse, de saint Pierre ou du Christ, le reniement de saint Pierre, la Samaritaine.

1. C. L. Meader, *Symmetry in early christian relief sculpture*, dans *American journal of archæology*, 1900, p. 130, observe justement que si les sarcophages chrétiens semblent offrir une différence essentielle avec les sarcophages païens par le fait que ces derniers remplissent le champ entier avec une scène unique, cette différence n'est qu'apparente. L'auteur relève la tendance des artistes païens à isoler les groupes, par exemple dans la représentation d'Endymion et dans celles de Vénus et d'Adonis. Toute cette page 130 est pleine de réflexions très fines. Voir, p. 137, la liste statistique des scènes employées de préférence pour les groupes des extrémités.

2. Sur un sarcophage, le sacrifice de Caïn et d'Abel fait pendant à la condamnation d'Adam et Ève.

3. En réplique à celle-ci Isaac bénissant Jacob et Ésaü.

La décoration des couvercles de sarcophages offrait de grandes difficultés à cause des dimensions exiguës en hauteur sur une longueur considérable. Ici encore les emprunts aux modèles païens sont fréquents et caractéristiques : dauphins nageant, génies tenant un cartel ou un voile, chasses, sont empruntés aux ateliers païens. Plusieurs scènes chrétiennes, susceptibles de se développer en longueur, reparaissent souvent ; ce sont principalement : l'histoire de Jonas et l'adoration des Mages ; puis, moins souvent, la nativité, les trois Hébreux dans la fournaise ou en présence de Nabuchodonosor, le passage de la mer Rouge, le massacre des Innocents, les apôtres, Moïse frappant le rocher, une sainte introduite dans le paradis. Les couvercles des sarcophages ne témoignent pas de la même préoccupation de symétrie que les cuves.

Cette préoccupation n'avait d'ailleurs probablement rien de commun avec les motifs qu'on a pensé pouvoir lui assigner. A l'aide de textes tirés des ouvrages des Pères, on est parvenu à composer aux artistes chrétiens, en particulier aux sculpteurs en bas-relief, tout un programme dont ils n'ont probablement jamais eu connaissance. Rien, d'ailleurs, de plus variable que l'interprétation donnée d'un épisode biblique par les docteurs et les Pères, non seulement d'un écrivain à l'autre, mais dans les diverses parties d'un ouvrage du même écrivain [1].

VIII. L'iconographie.

Nous avons rappelé les emprunts de la sculpture funéraire à la tradition païenne. Victoires, Génies, Masques, Personnifications diverses du cycle cosmique, Monstres marins, Griffons, ont reçu une interprétation nouvelle tout en conservant leur attribution antique. Une imagination fertile a su trouver ailleurs que dans l'art et le panthéon classiques des motifs ingénieux, comme, par exemple, la représentation des portes entre-bâillées de la tombe empruntée à l'art étrusque [2].

L'art des catacombes qui a précédé celui du bas-relief chrétien lui a fait l'aumône de quelques idées et de quelques types. Le Bon Pasteur nous a longtemps retenu, nous n'y reviendrons pas. Fait

1. E. Le Blant, *Etude sur les sarcoph. d'Arles*, p. XV-XVII.

2. C'est la même pensée, mais renouvelée et développée, qu'a interprétée Bartholomé dans « Le monument des morts », au cimetière du Père-Lachaise.

digne d'attention, le bas-relief chrétien dont nous avons constaté sur tant de points la stérilité d'invention va développer les thèmes historiques qu'il emprunte aux fresques des catacombes. Loin de se satisfaire dans l'unique représentation du péché d'Adam, il va en faire l'histoire circonstanciée : Création de l'homme et de la femme, Tentation, Chute, Annonce de la Rédemption, Oblation de Caïn et d'Abel. Daniel, au lieu d'être abandonné dans la fosse aux lions, sera représenté secouru par Habacuc, Job nous sera montré parlant avec sa femme. Mais c'est surtout le Nouveau Testament qui inspirera les sculpteurs chrétiens. Le bas-relief aborde le premier la composition de la Crèche qui ne paraîtra qu'exceptionnellement dans la peinture [1], il s'essayera à faire rencontrer devant le Sauveur couché parmi les bêtes les deux premiers groupes d'adorateurs : mages et bergers. C'est encore le bas-relief qui paraît aborder le premier la représentation de saint Joseph dans les épisodes de l'enfance de Jésus.

La fresque ne nous avait offert qu'une représentation du couronnement d'épines, les sarcophages détaillent les scènes de la Passion, ils nous montrent Jésus traduit devant Pilate, le jugement, le couronnement d'épines, le Cyrénéen portant la croix. Les soldats gardiens du saint tombeau, l'acclamation des apôtres à Jésus ressuscité sont autant de scènes nouvelles. Une tombe de l'église Saint-Honorat d'Arles représente toute l'histoire de Jésus depuis l'Adoration des mages jusqu'à l'Ascension [2], un sarcophage de Fermo représente toute la vie de saint Pierre, sans dédaigner de recourir aux Actes apocryphes [3].

Si beaucoup de sujets émigrent sans grandes modifications de la fresque au bas-relief, comme, par exemple, l'histoire de Jonas et celle de Suzanne, d'autres sont presque des créations, comme l'ascension d'Élie, le passage de la mer Rouge, la condamnation des accusateurs de Suzanne, la vision d'Ézéchiel. Parfois, systématiquement, le sculpteur s'écarte du type accepté et vulgarisé par le peintre, c'est le cas pour l'arche de Noé du sarcophage de Trèves [4].

Innovation encore, par rapport du moins à la fresque, que les compositions encadrées par un portique ou une colonnade. Il est vrai qu'ici l'inspiration, voire l'emprunt, pourrait venir des mosaïques.

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 596.
2. *Id.*, t. I, fig. 986.
3. *Id.*, t. I, fig. 851.
4. *Id.*, t. I, fig. 909.

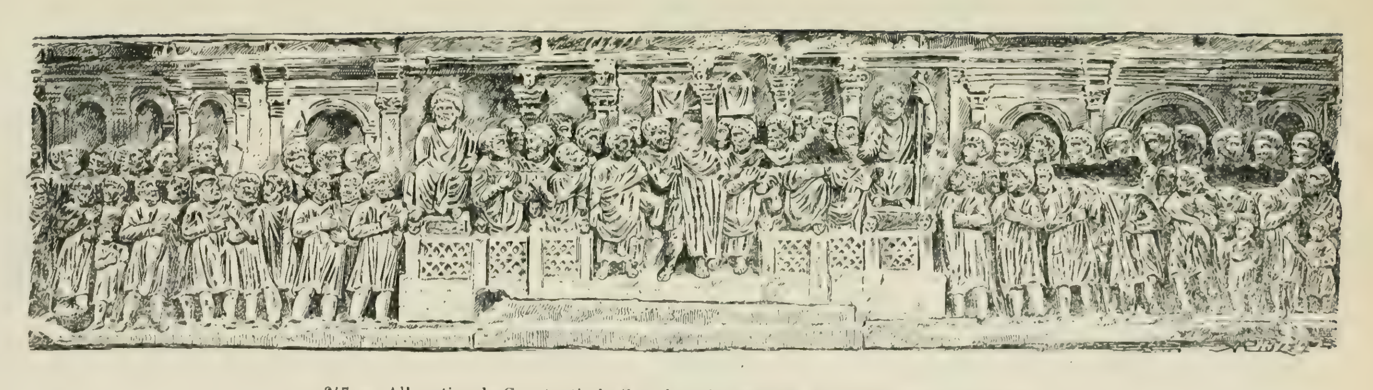
Le beau sarcophage du prêtre Commode, au musée d'Arles, appelle la comparaison par la disposition des figures et l'emploi des architectures avec la célèbre mosaïque de l'abside de Sainte-Pudentienne. D'autres sarcophages imiteront directement la mosaïque; c'est lorsqu'ils représenteront le Christ debout sur la colline du sommet de laquelle découlent les quatre fleuves du paradis entre saint Pierre, chargé de la Croix, et saint Paul, derrière lequel, sur un palmier, perche le phénix. C'est encore à la mosaïque que les sarcophages empruntent la représentation de l'agneau mystique, nimbé, debout sur la montagne vers laquelle cerfs et agneaux viennent se désaltérer.

Soit que les monuments aient disparu, soit que les sculpteurs aient inventé, nous trouvons quelques bas-reliefs auxquels il est difficile d'attribuer un archétype. Un sarcophage de Tusculum, du ve siècle, nous montre un symbole de l'enseignement de l'Église dans une chaire voilée que surmonte le monogramme divin [1]; ne serait-ce pas ici une pierre gravée représentant une chaire épiscopale dont le dossier porte le mot ΙΧΘΥϹ qui aurait donné la première idée de ce bas-relief, unique en son genre? Un fragment provenant de Spolète montre le Christ tenant le gouvernail du navire dont les évangélistes manœuvrent les avirons [2]. Un sarcophage du *Campo Santo* de Pise montre les saints du ciel et les brebis mystiques se dirigeant vers l'image de la défunte.

Il nous resterait bien des scènes à décrire si nous devions mentionner toutes celles qui se rencontrent sur les sarcophages d'une manière exceptionnelle. Au Mas-d'Aire un baptême d'adolescent (?) et une oblation de vierge; à Arles, des parents présentant au Christ leurs enfants défunts et des fidèles en prière la tête voilée.

Une dernière particularité à relever concerne les portraits. Les sarcophages exécutés avant toute commande portaient généralement un ou deux bustes ébauchés que le sculpteur se réservait de travailler pour y mettre la ressemblance quand le bas-relief aurait trouvé acquéreur. Il existe ainsi toute une série de bustes traitée avec un évident souci de la ressemblance. Malgré les maladresses du ciseau, ces documents ne laissent pas d'avoir leur intérêt pour l'histoire du portrait [3].

1. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1872, pl. VI.
2. *Id.*, 1871, pl. VII, n. I.
3. R. von Lichtenberg, *Das Porträt an Grabdenkmalen*, in-8°, Strassburg, 1902, p. 110 sq., 116 sq.



247. — Allocution de Constantin le Grand sur les rostres, d'après une photographie.

IX. Le bas-relief profane.

Le bas-relief profane n'occupe, à partir du IVe siècle, qu'une place secondaire et de plus en plus réduite par l'envahissement des symboles chrétiens. La dernière œuvre vraiment romaine dans laquelle se retrouvent les traditions pesantes d'un style qui confond l'énergie avec la dureté et la force avec la lourdeur, est l'arc de Constantin [1]. On peut y voir l'effort des sculpteurs à ce début du IVe siècle pour imiter la grande allure des bas-reliefs de l'époque de Trajan et ne pas sortir trop diminués d'une comparaison qu'ils redoutent avec raison [2]. Un bas-relief de cet arc de Constantin, déjà signalé par Canina, et, depuis, par de nombreux auteurs [3], montre Constantin debout sur les Rostres, haranguant le peuple ; la foule se presse autour de la tribune ; à droite, on voit l'arc de Septime-Sévère avec ses trois arcades ; à gauche, l'arc de Tibère avec son arche unique à l'angle sud-ouest de l'*area* du *forum*, puis la basilique Julia (fig. 247).

Le bas-relief profane a inspiré chez les Byzantins quelques monuments sur lesquels reparaissent les souvenirs mythologiques. Au Ve siècle on sculpta sur les propylées de la porte Dorée, à Constantinople, les travaux d'Hercule qu'on retrouve à Saint-Marc. A Torcello, des dalles portent divers épisodes empruntés à la fable. A Saint-Marc, Alexandre monte au ciel sur un char attelé de griffons. Le musée de Berlin possède un bas-relief provenant de Tusla, en Asie-Mineure, figurant les combats de gladiateurs avec des têtes d'animaux. A Athènes on conserve un gladiateur luttant contre une sirène et un centaure jouant de la lyre. Ce type du centaure se retrouve sur la façade de Sainte-Sophie de Trébizonde et sur une colonne d'iconostase à Mistra.

X. Cippes.

En Afrique et en Phrygie, les cippes ont pu se compter en nombre considérable à certains moments de la période à laquelle nous

1. A. Venturi, *Storia*, t. I, fig. 29-38 ; Petersen, *I Relievi tondi dell' arco di Costantino*, dans *Bull. dell' Istituto archeologico germanico*, 1889, t. IV, p. 314 sq. ; H. Thédenat, *Le forum romain et les forums impériaux*, in-12, Paris, 1904, p. 128.

2. A. Venturi, *op. cit.*, t. I, fig. 30, 31.

3. Jordan, *Sui rostri del foro romano*, dans *Annali dell' Instituto*, 1883, p. 49.

bornons nos recherches. Il va de soi que le mode d'inhumation différait ici de celui que nous avons vu en usage dans les catacombes. Si les anciens cimetières chrétiens de Carthage nous ont rendu dans ces dernières années une multitude de dalles funéraires, nous savons que tous les fidèles ne se trouvaient pas satisfaits de marquer leur tombe d'une simple plaque de marbre qu'ils jugeaient, avec raison, trop fragile. Nous devons à cette prévoyance quelques monuments qui comptent parmi les plus précieux de l'épigraphie chrétienne ; ce sont des stèles ou des cippes ornés d'inscriptions et de symboles.

Le plus ancien de ces monuments dont nous ayons connaissance est celui qui fut élevé à l'apôtre Jacques Obliam, près du temple de Jérusalem, sur le lieu où il avait été massacré [1]. Il consistait en une stèle [2] dont on garda le souvenir, même après les grands nivellements ordonnés par Titus et par Hadrien [3]. Un manuscrit de la bibliothèque de Mazarin, consulté par Henri de Valois, contenait la scholie suivante : « Cette stèle n'était autre chose qu'une pierre non dégrossie sur laquelle était tracé le nom de Jacques reposant en ce lieu. Les chrétiens y prirent la coutume de dresser des pierres sur leur tombeau et d'y inscrire des lettres ou d'y graver le signe de la croix [4]. »

Après cette attestation nous abordons directement les monuments. Il est impossible de songer, vu leur petit nombre et le laconisme de leurs formules, à un classement chronologique. La plus remarquable des stèles chrétiennes est également la moins connue. C'est une pierre conservée au musée de Leyde et mesurant 0m 38 en

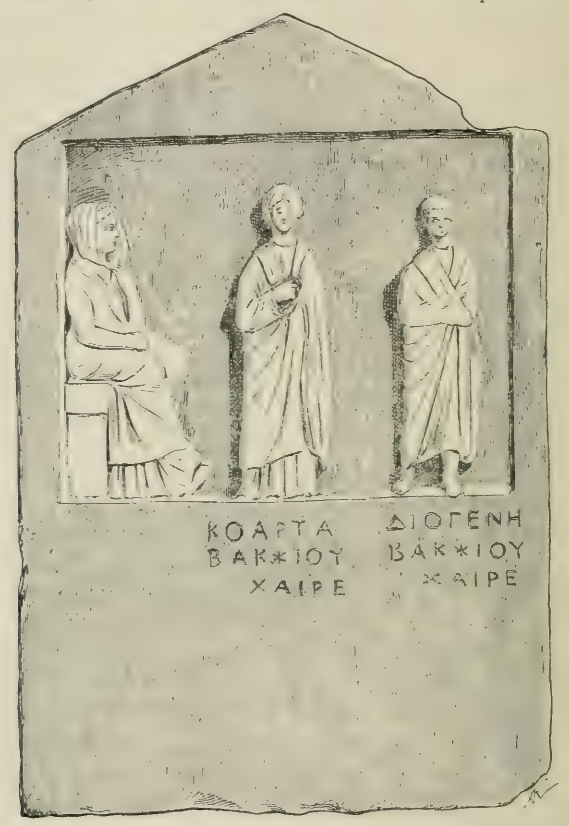
1. Hégésippe, dans Eusèbe, *Hist. eccl.*, l. II, c. XXIII, *P.*, *G.*, t. XX, col. 201. Renan, *Marc-Aurèle*, p. 422, est tenté de croire que ce récit de la mort de Jacques a été emprunté à un ouvrage ébionite, écrit en hébreu rythmé. La circonstance καὶ ἔτι αὐτοῦ ἡ στήλη μένει παρὰ τῷ ναῷ semble provenir d'un document écrit avant le siège par Titus.

2. La stèle pouvait se trouver sur la pente occidentale du val de Cédron, hors du grand mur de soutènement, au lieu qui est aujourd'hui couvert de tombes musulmanes.

3. S. Jérôme, *De scriptoribus ecclesiasticis*, c. II, édit. Richardson, in-8°, Leipzig, 1896, ajoute : *Titulum usque ad obsidionem Titi et ultimam Adriani notissimum habuit.*

4. Ἰστέον ὅτι ἡ στήλη αὕτη λίθος ἦν ἄμορφος, ἐπιγραφὴν ἔχων τὸ ὄνομα τοῦ τεθαμμένου Ἰακώβου. Ἐξ οὗ καὶ ἔτι νῦν οἱ χριστιανοὶ ἐν τοῖς μνήμασιν αὐτῶν λίθους ἱστᾶσιν, καὶ ἢ γράμματα ἐν αὐτοῖς γράφουσιν, ἢ το σημεῖον τοῦ σταυροῦ ἐγχαράττουσιν. D'après Grégoire de Tours, *De gloria martyrum*, I, 27, l'apôtre ne fut pas enterré au lieu où il tomba, mais son corps fut porté dans un tombeau du Mont des Oliviers.

hauteur sur 0m 27 en largeur. Les rédacteurs du *Corpus inscripionum graecarum* [1], sur la foi de Dorville, disent que ce monument



248. — Stèle chrétienne du musée de Leyde, d'après Janssen, *Grieksche en romeinsche Grafreliefs*, pl. II, n. 9.

vient de Smyrne : Janssen se borne à indiquer la Grèce [2]. La légende est des plus simples :

Κοάρτα Βακχίου χαῖρε
Διογένη Βακχίου χαῖρε

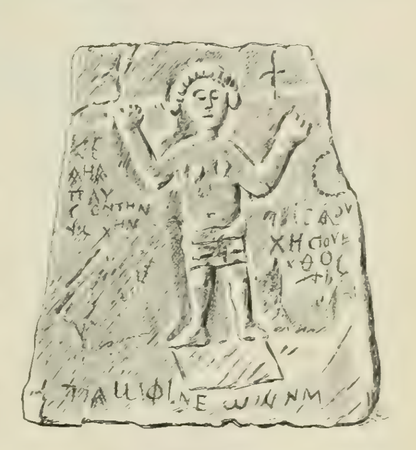
Il paraît à peine douteux qu'on a représenté la veuve de Bacchios

1. *Corp. insc. græc.*, t. II, n. 3343.

2. L. J. F. Janssen, *Grieksche en romeinsche Grafreliëfs uit Museum van Oudheden te Leyden*, in-fol., Te Leyden, 1851, pl. II, n. 9, p. 10 : *Deze grafsteen is zeer, waarschijnlijk uit Griekenland afkomstig*; L. J. F. Janssen, *Musei Lugd. Batav. inscriptiones graec. et lat.*, in-4°, Lugd. Batav., 1842, pl. VI, n. 8 ; Oudendorp, *Legati Papenbroekiani brevis descriptio*, p. 7, n. 4 ; pl. I, n. 2.

donnant le dernier adieu à ses enfants Quarta et Diogène. Le nom Κούαρτα pour Quarta et le vêtement des personnages montre que la stèle a été sculptée à l'époque des Antonins. Rien dans la stèle ne permettrait l'attribution que nous en faisons au christianisme, si le lapicide n'avait introduit deux monogrammes du Christ dans le mot Βακχίου deux fois répété. Cette façon de dissimuler l'indice de la croyance chrétienne et de couper un mot est tout à fait conforme aux exemples les plus anciens de l'épigraphie chrétienne; aussi l'attribution ne peut-elle faire l'objet d'aucun doute, à nos yeux [1] (fig. 248).

Aucun pays ne nous a conservé les stèles chrétiennes en plus grande quantité que l'Égypte. Sauf un nombre infime d'exceptions ces stèles coptes sont toutes funéraires [2]. Leurs dimensions sont assez variables entre 0m 50 à 0m 60 de hauteur, sur 0m 10 à 0m 16 de largeur. La décoration varie également beaucoup. Le type général a un caractère architectural, le fronton soutenu par des colonnes et, sur ce thème, viennent s'ajouter le chrisme, la croix monogrammatique avec ou sans les sigles α et ω, la couronne, l'orant entre les chandeliers ou les palmes, l'aigle, le paon se désaltérant [3]. Une stèle en pierre calcaire, haute de 0m 22 sur 0m 20 de large, présente un intérêt particulier pour l'iconographie chrétienne. L'inscription nous apprend que la défunte avait nom Thècle; or la stèle représente la patronne de cette chrétienne et ajoute un type unique à la représentation de la célèbre martyre. Si grossière que



249. — Stèle égyptienne, d'après Crum, *Coptic monuments*, pl. LII, n. 8693.

1. Adr. de Longpérier, *Remarques sur une stèle grecque du musée de Leyde*, dans le *Bulletin archéologique de l'Athenaeum français*, 1855, avril, t. I, n. 4, p. 33 sq., fig.

2. W. E. Crum, *Coptic monuments*, dans le *Catalogue général des antiq. égypt. du musée du Caire*, in-fol., Le Caire, 1902; n. 8322, décret relatif à une fondation épiscopale pour une œuvre de charité; n. 8323, inscription testamentaire.

3. Nous ne pouvons que renvoyer au recueil indiqué ci-dessus. On trouvera une stèle copte dans le *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 304.

soit la sculpture, elle nous montre sainte Thècle debout, en prières, entièrement nue, sauf la ceinture de toile, exposée aux bêtes dans le théâtre [1]. Les Actes de la jeune martyre d'Iconium nous apprennent en effet que le jour de son supplice elle fut exposée nue dans le



250. — Stèle pseudo-chrétienne, d'après Crum, *Coptic Monuments*, pl. xxv, n. 8546.

cirque avec un simple διάζωρα. Mais les lions qui devaient l'assaillir se querellèrent entre eux et se déchirèrent tandis que la vierge, les bras en croix, priait le Seigneur. Le gouverneur, frappé d'étonnement, fit rendre à la jeune fille ses vêtements et la renvoya absoute [2]

1. W. E. Crum, *op. cit.*, pl. LII, n. 8793.

2. H. Leclercq, *Les temps néroniens*, in-12, Paris, 1901, p. 141-177. Il suffira de rappeler d'un mot (car nous n'avons pas à les décrire dans ce *Manuel*) des stèles qui appartiennent beaucoup moins à l'archéologie monumentale qu'à l'épigraphie, par exemple, celle d'Abercius, celle d'Aegrilius Bottus Philadespotus et quelques autres, cf. Wilpert, *Fractio panis*, 1896, pl. xv, n. 7; xvii; A. Pelet, *Essai sur l'un des plus anciens monuments d'archéologie chrétienne* [Janus sur un cippe chrétien], dans les *Mém. de l'Acad. du Gard*, 1857, t. xxii, p. 150, et A. Pelet, *Cippe chrétien orné de bas-reliefs trouvé près de la Rouvière*, dans les *Procès-verbaux de l'Acad. du Gard*, 1857, t. xii, p. 67; G. Botti, *Steli cristiane di epoca bizantina esistenti nel museo di Alexandria d'Egitto*, dans *Bessarione*, 1900, p. 26 sq. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1892, pl. ii.

(fig. 249). Une stèle d'un modèle unique et qui, par sa date, le VIIIe siècle, marque l'extrême limite de nos études, doit encore nous retenir quelques instants. Son originalité justifie suffisamment l'intérêt qu'elle a suscité et les talents distingués qui se sont attachés à l'étudier et à l'expliquer[1]. Plusieurs d'entre eux y ont vu une représentation de la Vierge Marie avec Jésus enfant ; d'autres la déesse Isis avec le petit dieu Horus. Le fait seul de l'hésitation entre les deux attributions suffirait à donner à la stèle du musée du Caire un réel intérêt. Nous disons « intérêt » parce que ce monument tardif et complètement isolé n'offre pas dans l'histoire de l'art chrétien une véritable importance, comparable à celle d'un type auquel se rattacherait toute une série.

La stèle mesure 0 m 54 en hauteur sur 0 m 40 en largeur, elle est en grès et provient d'Erment. Le sommet est brisé et ce qui subsiste se rapproche de la décoration des anciens monuments funéraires égyptiens. Il est superflu de décrire les personnages qui font le sujet de la décoration principale. On remarquera que la femme, assise de manière à être vue de profil, se tourne et montre le buste et le visage de face et présente le sein à son nourrisson. Devant la femme assise, un homme debout, également vu de face. Tous deux ont les cheveux traités rudement et de façon caractéristique. Ce détail et la pose de face des visages se retrouvent sur les stèles coptes funéraires du musée du Caire, mais le travail est alors très différent de celui que nous retrouvons sur notre stèle du VIIIe siècle. Le siège sur lequel est assis la femme est purement égyptien, l'homme est vêtu de la toge, la coiffure et la pose sont celles des personnages des

1. A. Gayet, *Les monuments coptes du musée de Boulaq*, dans les *Mémoires publiés par les membres de la mission archéologique française au Caire*, t. III, fasc. 3e, gr. in-4°, Paris, 1889, p. 24, pl. XC, fig. 101 ; G. Ebers, *Sinnbildliches. Die koptische Kunst ; ein neues Gebiet der altchristlichen Sculptur und ihre Symbols*, in-8°, Leipzig, 1892, p. 35, fig. 7 de la p. 36 ; C. Schmidt, *Ueber eine angebliche altkoptische Madonna-Darstellung*, dans *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Alterthumskunde*, 1895, t. XXXIII, p. 58-62 ; G. Ebers, *Altkoptische oder heidnisch. Eine Gegenbemerkung von G. E.*, dans la même revue, 1895, t. XXXIII, p. 135-139 ; F. X. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, in-8°, Freiburg, 1895, t. I, p. 255, fig. 204 (toutes les reproductions données jusqu'alors sont copiées sur celle de M. A. Gayet) ; C. Schmidt, *Bemerkungen zur angleblichen alkoptischen Madonna Darstellung*, dans *Römische Quartalschrift*, 1897, t. XI, p. 497-506, pl. IV (phototypie d'après le monument) ; W. E. Crum, *Coptic monuments*, in-fol., Cairo, 1901, p. 118, pl. XXV, n. 8546 (seule bonne reproduction, d'après laquelle est faite notre figure) : *On reverse, tableau of Isis, Horus and a male figure.*

figures de l'époque antérieure à la domination romaine en Égypte. On peut donc affirmer que la scène représente non Joseph et Marie, ainsi qu'on l'a avancé, ni Marie et un prophète, mais la déesse Isis et un adorant. La colonnade formant le fond de ce petit sujet confirme, par un rapprochement avec un monument de Gizeh, cette date et cette explication. Au revers de la stèle se lit une inscription chrétienne avec le chrisme et les palmes. Le nom du défunt est Dschakour, nom arabisant, et, d'après M. Carl Schmit, ce n'est pas au VIII[e], mais au X-XII[e] siècle que se rapporte l'inscription. Il est donc clair que nous avons une stèle païenne utilisée par un chrétien de longs siècles après qu'elle avait été sculptée. Ce chrétien a-t-il songé dans ce symbole d'Isis allaitant Horus en présence d'un adorant au symbolisme chrétien qu'on y a découvert depuis? La question importe assez peu et nous n'avons nul moyen de la résoudre. Ce qui importe, c'est de déblayer l'archéologie chrétienne d'un monument qui l'encombre depuis quelques années et qui menace d'y prendre une place qui ne lui appartient pas.

XI. Bibliographie.

Bottari, *Sculture e pitture sagre estratte dei cimiteri di Roma*, 3 in-fol. Roma, 1737 ; J. Ficker, *Die altchristlichen Bildwerke in chrislichen Museum des Laterans*, in-8°, Leipzig, 1890 ; R. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana*, in-fol., Prato, 1873 sq., t. V ; R. Grousset, *Étude sur l'histoire des sarcophages chrétiens* ; *Catalogue des sarcophages chrétiens qui ne se trouvent point au musée de Latran*, in-8°, Paris, 1885 ; P. Lasinio, *Raccolta dei sarcofagi, urne e altri monumenti di scultura del Campo Santo di Pisa*, in-4°, Firenze, 1825 ; E. Le Blant, *Études sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*, in-fol., Paris, 1878 ; *Études sur les sarcophages chrétiens antiques de la Gaule*, in-8°, Paris, 1886 ; R. Von Lichtenberg, *Das Porträt an Grabdenkmalen. Seine Entstehung und Entwickelung von Alterthum bis zur italianischen Renaissance*, in-8°, Strassburg, 1902 ; C. L. Meader, *Symmetry in early christian relief sculpture*, dans *American journal of archeology*, 1900, p. 126-147 ; A. De Waal, *Der Sarkophag des Junius Bassus*, in-4°, Rome, 1900 ; D. Joaquin Botet y Siso, *Sarcofagos romano-cristianos esculturados que se conservan in Cataluña*, in-8°, Barcelona, 1885 ; Fr. Cumont, *Les mystères de Mithra*, 2[e] édit., Paris, in-8°, 1902 (contient un appendice sur la sculpture mithriaque, important pour l'art chrétien).

CHAPITRE VII

LES IVOIRES

I. *La sculpture en ivoire.* — II. Instrumentum domesticum. — III. *Diptyques.* — IV. *Pyxides.* — V. *Reliures.* — VI. *L'ivoirerie alexandrine.* — VII. *L'ivoirerie latine.* — VIII. *L'ivoirerie byzantine.* — IX. *Bibliographie.*

I. La sculpture en ivoire.

L'ivoire est une substance osseuse fournie par les défenses de l'éléphant. La longueur des défenses varie, suivant l'âge de l'animal, entre un mètre et deux mètres et demi. Sur un tiers environ de cette longueur la défense est creuse ; la courbure et le diamètre varient généralement assez peu d'un sujet à l'autre. L'ivoire offre plus de résistance que la pierre, ainsi l'opération du dégrossissage peut se faire au ciseau frappé à coups de maillet; néanmoins on fait, dès que c'est possible, usage de la scie. Quant au travail proprement dit, il s'exécute au moyen de toute une collection de râpes : grattoirs, gouges, égohines, etc. Enfin, la pièce est achevée au moyen du burin, et le polissage s'obtient par frottement. Les auteurs anciens et ceux du moyen âge ont fait mention de recettes permettant aux ivoiriers de réduire la matière subjective à l'état de pâte gélatineuse pendant la durée du travail, sauf à lui restituer ensuite ses propriétés : fermeté et éclat. Il y a dans ces indications trop longtemps admises une simple mystification. L'unique secours que l'ivoirier peut se procurer consiste dans le mouillage, qui facilite le travail de la pièce[1].

1. Théophile, *Diversarum artium schedula*, édit. Hendrie, London, 1847, p. 440; M. Digby Wyatt, *Notices of sculptures in ivory*, in-8°, London, 1856, p. 23 ; J. Labarte, *Hist. des arts industriels*, in-4°, Paris, 1872, t. I, p. 100; E. Molinier, *Hist. gén. des arts appliqués à l'industrie*, in-fol., Paris, 1895, t. I, p. 236-237.

II. Instrumentum domesticum.

L'importance de la sculpture sur ivoire est devenue considérable par suite de l'absence presque complète des vestiges de la sculpture monumentale ; une autre circonstance, la survivance d'une longue série d'ivoires datés, contribue à donner à leur étude une gravité que les dimensions et le peu de variété des pièces parvenues jusqu'à nous ne semblerait pas comporter. Parmi ces pièces, les plus nombreuses et les plus instructives sont les diptyques. Avant d'en aborder l'histoire nous avons à énumérer quelques ivoires très anciens et, parmi eux, quelques pièces très curieuses. Ce sont des vestiges des catacombes remontant au IIe et au IIIe siècle. Un bas-relief de petites dimensions [1] représente une femme nue, un genou en terre, et auprès d'elle une autre figure tenant de la main gauche une palme [2] (fig. 251) ; Mercure tenant le caducée [3] ; Thanatos debout sur un autel festonné [4], et à côté du petit dieu une de ces ampoules qu'on a pris l'habitude de nommer « ampolle di sangre » [5] ; une tête féminine couronnée de lierre [6]. Tous ces objets paraissent n'être pas de fabrication chrétienne, ils auront été utilisés par les fidèles pour leur servir de point de repère dans l'obscurité des galeries et la monotonie des tombeaux. Moins profanes, mais tout à fait indifférentes sont quelques autres épaves, par exemple une targette d'esclave portant ces mots : **TENI ME NE**

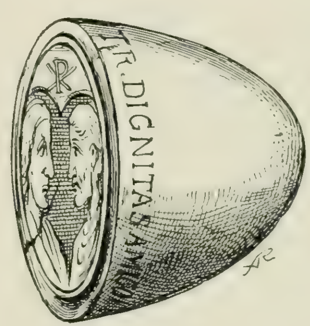


251. — Bas-relief d'ivoire, d'après Kanzler, *Gli avori dei musei*, pl. I, n. 12.

1. Hauteur, 0,05 ; largeur, 0,025 ; épaisseur, 0,009.
2. R. Kanzler, *Gli avori dei musei profano e sacro della bibl. Vaticana*, in-fol., Roma, 1903, pl. I, n. 12.
3. *Id.*, pl. I, n. 17, hauteur, 0,122 ; largeur, 0,053 ; épaisseur, 0,015.
4. *Id.*, pl. I, n. 16, hauteur, 0,102 ; largeur, 0,037.
5. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 1747-1778, l'ampoule est du type de la fig. 465, col. 1763.
6. R. Kanzler, *op. cit.*, pl. I, n. 14, hauteur, 0,072 ; largeur, 0,051 ; épaisseur, 0,026.

FVGIA(*m*)[1], et un pommeau de canne ou de quelque autre objet mobilier sur lequel on voit une brebis et ces mots : **HILARVS ZOTICENI CONIVGI**[2]. Quelques tombes contenaient avec les ossements d'un enfant les membres d'ivoire d'une poupée aux articulations de bronze[3]. Nous n'entreprenons pas ici un dénombrement, plus curieux qu'utile, de ces petits objets ramassés en assez grand nombre dans les cimetières et les tombeaux chrétiens; ceux dont l'origine chrétienne est assurée doivent nous suffire[4]. Les fidèles ont orné à profusion les tombeaux avec des ivoires, des émaux, des





252. — Tessère d'ivoire,
d'après Boldetti, *Osservazioni*, p. 514, n. 70.

médailles antiques, des pierres gravées sur calcédoine, agate, jaspe, topaze et surtout des intailles et des camées[5]. Boldetti assure avoir rencontré des statuettes en ivoire et en métal représentant Lazare

1. R. Kanzler, *op. cit.*, pl. I, n. 11, haut. 0, 04 ; larg. 0,032 ; épais. 0,003.

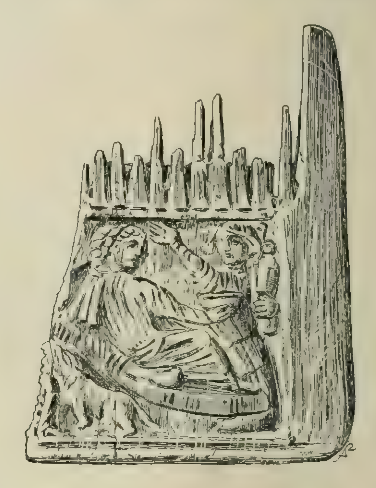
2. R. Kanzler, pl. I, n. 7-8, hauteur 0, 041 ; largeur 0. 046; trouvé dans la crypte de Lucine, 2e moitié du IIIe siècle : De Rossi, *Roma sotterr.*, t. III, p. 335, pl. XVII, n. 3 ; *Bull. di arch. crist.*, 1881, p. 77 ; Kraus, *Realencyclopädie*, t. I, p. 404 ; Stuhlfauth, *Die altchr. Elfenbeinplastik*, p. 15, n. 4.

3. R. Kanzler, pl. I, n. 3, 4, 5, hauteur, 0, 105 ; largeur, 0, 027 ; épaisseur, 0, 009 ; Boldetti, *Osservazioni*, p. 496, pl. 1, n. 1, 2 ; L. Perret, *Les catac. de Rome*, t. IV, pl. VIII, n. 4 ; V. Schultze, *Die Katakomben*, Leipzig, 1882, p. 216, fig. 51 ; comme dans un bon nombre d'autres poupées les bras et les jambes sont en bois ; par contre Boldetti, p. 496, n. 3, 4, p. 497, a publié deux cuisses de poupée en ivoire.

4. Ernst aus'm Weerth, *Elfenbein*, dans Kraus, *Realencyclop.*, t. I, p. 399-403 ; F. X. Kraus, *id.*, t. I, p. 403-411 ; G. Stuhlfauth, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, dans J. Ficker, *Archäologische Studien zum christl. Alterthum und Mittelalter*, in-8°, Leipzig, 1899.

5. Boldetti, *Osservazioni*, p. 495.

enveloppé de bandelettes, principalement dans les cimetières de Callixte et de Sainte-Agnès [1]; Fabretti témoigne d'une trouvaille semblable au cimetière de Calépode [2]. Une tessère en forme d'œuf porte sur la section les portraits des deux époux dominés par le monogramme du Christ et cette légende : *Dignitas amicorum vivas cum tuis feliciter* [3] (fig. 252); une autre tessère porte une ancre

253. — Peigne en ivoire,
d'après Strzygowski, *Koptische Kunst.* pl. XVII, n. 7116.

avec A ω sous les branches et deux poissons au-dessous de ces lettres [4]. Une tessère conservée au musée du Vatican porte le

1. Boldetti, p. 523.
2. Mabillon, *Iter Italicum*, in-4°, Parisiis, 1687, p. 137.
3. Boldetti, *op. cit.*, p. 514, n. 70; De Rossi, *Roma sotterranea*, t. III, p. 173, 589, 599; *Bull. di arch. crist.*, 1873, p. 45. Cet ivoire est dans un rapport évident comme composition avec les fonds de coupe dorés; Marini avait vu l'original dans le cabinet Strozzi. Cf. De Rossi, *op. cit.*, t. III, p. 395; G. Stuhlfauth, *Die altchr. Elfenbeinplastik.* p. 16; Raoul Rochette, *Trois mémoires*, 1837, p. 219.
4. J. O. Westwood, *A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum with au account of the continental collections of classical and medieval ivories*, in-8°, London, 1876, p. 420. Kraus, *Real-Encyclopädie*, t. I, p. 408, n'admet pas la date trop élevée du IIe siècle. Les tessères offrent une variété indéfinie, cf. Boldetti, *op. cit.*, p. 506, n. 40-49 : cheval, lièvre à la course, masque, chien, figures géométriques au moyen de cercles enchevêtrés; p. 509, n. 50, 53, cercles isolés; p. 515, tessères de gladiateurs de l'an 71 après J.-C., et d'autres, marqués F. D. T., au cimetière de Domitille (De Rossi, *Roma sott.*, t. III, p. 589); S. P. Q. (*id.*, p. 589).

chrisme [1] qu'on retrouve sur un anneau [2]. Nous mentionnons, sans nous y arrêter, les instruments de toilette : peignes, stylets, couteaux, épingles à cheveux [3], qu'on rencontre dans toutes les nécropoles, à Rome comme à Chiusi, comme à Akhmîn, et qu'une sculpture peut rendre parfois intéressants. Les peignes, en particulier,



254. — Le Christ, d'après Kanzler. *Gli avori dei musei*, pl. x, n. 7.

laissent au tabletier un espace suffisamment large et épais pour qu'on rencontre quelques scènes symboliques comme la chaire épiscopale escortée de deux agneaux sur le peigne de Chiusi [4], l'épisode de

1. F. X. Kraus, *Real-Encyclopädie*, t. I, p. 403, outre le chrisme on lit le mot : BRITTORVM.

2. Westwood, p. 425, à Lyon, musée ; Kraus, *op. cit.*, t. I, p. 409; Stuhlfauth, *op. cit.*, p. 15, note 2, estiment cet objet d'un christianisme douteux.

3. Épingle à cheveux terminée par un buste de femme coiffée à la mode du temps d'Hadrien, Boldetti, *op. cit.*, p. 502. Ajoutons, p. 515, pl. IX, n. 11-13, des agrafes pour les vêtements : des couteaux, *id.*, p. 509, pl. V, n. 59-60 ; des dés à jouer, *id.*, p. 510, pl. IV, n. 46-49; pl. V, n. 50-54 ; une petite massue, n. 59 ; un cou de cygne, n. 60.

4. R. Kanzler, *op. cit.*, pl. III, n. 1, 2; De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1880, pl. VI ; 1881, p. 76 sq. ; *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 900, fig. 214, hauteur, 0,074 ; largeur, 0,11 ; épaisseur, 0,006 ; travail du IVe siècle. Cf. Boldetti, *op. cit.*, p. 503, pl. III, n. 22-23-24 ; ces trois peignes sont en or et ivoire et sur l'un d'eux on lit : EVSEBI ANNI. *Id.*, t. I, pl. 316 sq. ; t. II, p. 318 ; De Rossi, *Roma sotterranea*, t. III, p. 585 ; *Bull. di arch. crist.*, 1881, p. 78 ; Perret, *op. cit.*, t. IV, pl. XX, n. 8.

Suzanne jugée par Daniel sur le peigne d'Akhmîn [1], la résurrection de Lazare sur le peigne d'Antinoë [2]. Un des plus anciens et des plus curieux exemplaires de cette série paraît être un peigne de provenance égyptienne, dont il ne subsiste malheureusement qu'un fragment (fig. 253). Une des faces offre une femme accoudée sur son lit dans l'attitude qui se retrouve fréquemment pour la scène de la nativité du Christ; l'autre face présente trois personnages nus, deux adultes et un enfant. Ne seraient-ce pas Adam et Ève s'éloignant du Paradis terrestre? Le personnage dans lequel nous croyons voir Ève donne les signes d'une violente douleur. Ce sujet, ainsi interprété, serait tout à fait nouveau dans l'art chrétien qui ne représente jamais un enfant avec Adam et Ève à leur sortie de l'Éden [3].

Parmi tant d'objets, nous en retiendrons trois : une statuette du Bon Pasteur, en ivoire, debout, pieds nus, faisant partie du Cabinet Basilewsky et qui, malgré l'affirmation de Darcel, ne nous paraît aucunement un ouvrage du IIe siècle, mais du IIIe siècle avancé ou du IVe siècle [4] ; un médaillon du Christ bénissant, dans lequel G.-B. De Rossi voit la plus ancienne image du Christ barbu [5] (fig. 254), et dont l'importance n'a pas été encore suffisam-

1. R. Förrer, *Die frühchristlichen Alterthümer*, in-4°, Strassburg, 1893.

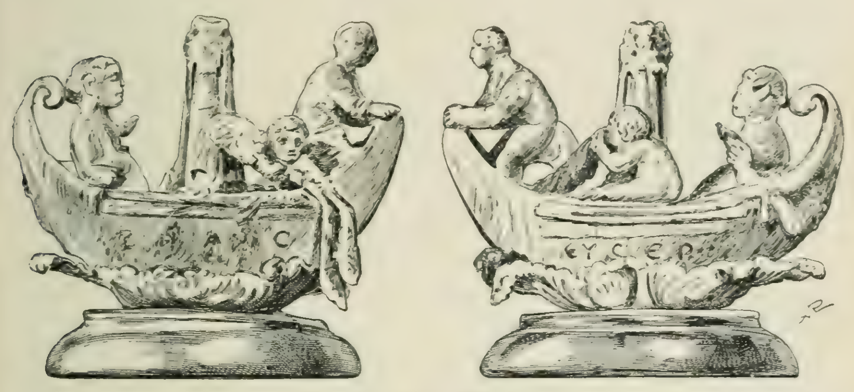
2. J. Strzygowski, *Koptische Kunst*, in-fol. Wien, 1904, pl. XVII, n. 7117 ; Le même, *Die christlichen Denkmäler Ægyptens*, dans *Römische Quartalschrift*, 1898, t. XII, p. 1-41.

3. J. Strzygowski, *Koptische Kunst*, pl. XVII, n. 7116 ; ouvrage du IIIe ou du IVe siècle; rappelons aussi le peigne de Théodelinde, *Journal archéol.*, t. XVI; G. Stuhlfauth, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, 1899, p. 149, note 3.

4. A. Darcel et A. Basilewsky, *Collection Basilewsky. Catalogue raisonné précédé d'un essai sur les arts industriels du Ier au XVIe siècle*, 2 in-4°, Paris, 1874, pl. V, n. 2, hauteur, 0. 008. n° 26 du catalogue. Westwood, *Fictile ivories*, p. 402, et Molinier, *Hist. génér. des arts.*, t. I, p. 56, note 1, doutent également de cette date du IIe siècle avancée par A. Darcel. Il faudrait peut-être ranger parmi les statuettes un chameau en ivoire mentionné par Boldetti dans une lettre à Buonarotti, De Rossi, *Roma sott.*, t. III, p. 591, et les figurines indiquées par Boldetti, *op. cit.*, p. 497, pl. I, n. 1-2. En outre, Perret, *op. cit.*, t. IV, pl. XX, n. 4, a publié une statuette trouvée au cimetière de Cyriaque, c'est une femme debout sur un globe, la cuisse découverte, Westwood, *op. cit.*, p. 382. Cf. *Manuel d'arch. chrét.*, t. I, fig. 144, 145.

5. R. Kanzler, *op. cit.*, pl. X, n. 7, hauteur, 0. 06 ; De Rossi, *Roma sotterr.*, t. III, p. 596 ; Garrucci, *Storia*, pl. 447, n. 7 ; Boldetti, *Osservazioni*, p. 60, 61 : F. Münter, *Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen*, in-4°, Altona, 1825, pl. V, n. 14*b*; pl. XIII, n. 94; Martigny, *Dictionnaire*, 2e édit., p. 388; Smith-Cheetham, *Dictionary of christ. ant.*, t. I, p. 876 ; Kraus, *Real-*

ment approfondie dans l'histoire de l'évolution du type de Jésus ; enfin un petit vaisseau conservé au musée du Vatican et représentant la pêche miraculeuse. Sur la coque du bateau on lit : ЄYCЄBI ZHCAIC [1] (fig. 255).



255. — La pêche miraculeuse.
d'après Kanzler, *Gli avori dei musei*, pl. IX, n. 5, 6.

En face de ces objets minuscules on peut placer d'autres pièces sur lesquelles l'art trouvait à s'exercer, par exemple la

Encyclopädie, t. I, p. 404, fig. 133 ; t. II, p. 12, fig. 12 ; *Geschichte der christl. Kunst*, p. 498, fig. 382 ; A. de Waal, *Das Kleid des Herrn auf den frühchristlichen Denkmälern*, in-8°, Freiburg, 1891, p. 9, fig. 7 ; A. Pératé, *L'archéologie chrétienne*, p. 337, fig. 230 ; Westwood, *op. cit.*, p. 343 ; Stuhlfauth, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, in-8°, Freiburg, 1896, p. 16 ; J. E. Weis-Liebersdorf, *Christus und Apostelbilder*, in-8°, Freiburg, 1902, p. 55, fig. 24.

1. R. Kanzler, *Gli avori dei musei profano e sacro della biblioth. Vaticana*, in-fol., Roma, 1903, pl. IX, n. 5-6, ouvrage du IVe siècle. Cette reproduction est la seule fidèle du petit monument qui mesure : hauteur, 0, 037 ; longueur, 0, 051 ; épaisseur, 0, 017 ; Buonarotti, *Osservazioni istoriche sopra alcuni medaglioni antichi*, in-4°, Roma, 1798, p. 395 ; P. F. Fogini, *De romano divi Petri itinere et episcopatu*, in-4°, Florentiae, 1741, frontispice ; Mamachi, *Costumi dei cristiani*, Roma, 1757, vignette du titre ; *Origines et antiquit. eccl.*, in-4°, Romae, 1749, t. I, p. 241 ; Palmer, *An introduction to early christian symbolism*, in-4°, London, 1885, pl. XI *b* ; Macarius, *Hagioglypta*, in-8°, Paris, 1856, p. 7, 236-237 ; Garrucci, *Storia*, pl. 467, n. 2, 2' ; Westwood, *A descriptive catalogue*, in-8°, London, 1876, p. 351, n. 38 ; G. Stuhlfauth, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, in-8°, Freiburg, 1896, p. 15-16 ; Garrucci, *Deux monuments des premiers siècles*, in-8°, Rome, 1862 ; Buonarotti avait donné une fausse lecture reproduite dans le *Dictionn.*, t. I, col. 607, fig. 107, au lieu de : *Eusebi Jesus*, il faut lire ЄYCЄBI ZHCAIC ; G. Stuhlfauth, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, in-8°, Freiburg, 1896, p. 15.

statue d'ivoire érigée à sainte Hélène, mère de Constantin, dans l'église Sainte-Sophie, à Constantinople [1]. Le Père Marchi disait avoir rencontré dans le cimetière de Cyriaque un doigt en ivoire de proportions colossales. Etait-ce quelque débris d'une statue chrétienne? Nous ne possédons aucun élément pour répondre à cette question.

Les auteurs chrétiens ne nous font connaître aucune autre statue que celle de l'impératrice Hélène, mais il est peu probable que le règne de Justinien, si envieux de la gloire du passé, n'ait pas produit quelques grands ouvrages de cette sculpture chryséléphantine qui avait joui longtemps d'une extraordinaire célébrité. Sous Justinien, nous savons que l'ivoire fut employé à la décoration des églises : dans l'église Sainte-Sophie trois cent soixante-cinq portes, tant au rez-de-chaussée que dans les galeries supérieures, étaient enrichies de bas-reliefs d'ivoire [2].

Nous ne connaissons qu'une épitaphe sur ivoire, trouvée dans le cimetière Saint-Saturnin [3]. Ce n'est pas une tessère, mais une tablette fixée au moyen de deux clous dont on voit encore la trace ; on y lit ces mots : BENERIA VIBIS IN DEO. Peut-être est-ce une autre épitaphe que cette plaque d'ivoire portant en pointillé le nom STERCORI, que Suarez fait provenir du cimetière de Cyriaque [4].

III. Diptyques.

Les diptyques qui nous ont été conservés en si grand nombre se composent de deux tablettes de bois, d'ivoire ou de métal, réunies par des charnières. Les diptyques, enduits de cire à l'intérieur, remplissaient pour les anciens l'usage de nos « carnets de poche »; on y notait en hâte, à l'aide d'un style, une phrase, une date, une indication quelconque. Le prêtre Zacharie, muet, interrogé sur le nom qu'il veut donner à son fils, se fait donner un

1. Anonyme, *Antiquit. Constantinopol.*, l. I, dans Banduri, *Imperium orientale*, t. I, p. 14.

2. Banduri, *op. cit.*, t. I, p. 74.

3. Sous la villa Gangalandi et conservée au *museo dell' Instituto*, de Bologne ; Marangoni, *Cose gentilesche trasporte ad uso ed adornamento delle Chiese*, in-4°, Roma, 1744, p. 456 ; De Rossi, *Roma sotter.*, t. III, p. 589, note 4.

4. Marini, *Inscript. christ.*, ms. p. 197, n. 9 ; De Rossi, *op. cit.*, t. III, p. 590. Ces inscriptions pointillées sur ivoire ne sont pas rares, cf. Boldetti, *op. cit.*, p. 509 ; De Rossi, *op. cit.*, t. III, p. 589.

diptyque (πινακίδιον) et y écrit sa réponse [1]. Ces sortes de diptyques servant à la vie courante étaient de petites dimensions ; au contraire, ceux que l'on offrait en cadeau, comme des objets d'art et de luxe, étaient beaucoup plus grands, ils atteignaient parfois trente ou quarante centimètres de hauteur. La série des diptyques à date certaine s'ouvre avec le ve siècle [2], mais l'usage est plus ancien. Malgré les dispositions restrictives des lois somptuaires [3], on échangeait des diptyques et on commémorait par leur moyen les divers épisodes d'une carrière publique [4]. Quelques débris de moulures confirment ce que nous apprend un texte de Symmaque [5] et nous montrent des diptyques garnis d'un cadre ou d'ornements en or. Une des plus anciennes tablettes d'ivoire à laquelle on puisse attribuer la destination de diptyque représente l'empereur Marc-Aurèle (✝ 180) [6] et Pulszki a cherché, mais en vain, à établir qu'une feuille de diptyque représentant trois personnages dans une loge présidant aux jeux du cirque remonte au IIIe siècle et commémore l'empereur Philippe l'Arabe (✝ 249), consul pendant les années 245, 247, 248 [7].

Tous les diptyques peuvent se ranger suivant deux catégories :

1. Luc, I, 63.

2. C. Jullian, dans les *Mélanges d'archéol. et d'hist.*, 1882, t. II, p. 1-35 ; E. Molinier, *Hist. gén. des arts appliqués à l'industrie*, t. I, p. 2, pl. I, s'accordent à voir dans le diptyque de Monza, Stilicon, sa femme Serena et leur fils Eucherius et non pas Aetius, Galla Placidia et leur fils Valentinien III. En ce cas, le diptyque remonterait à l'an 400. Cf. Molinier, *op. cit.*, p. 17, n. 1, hauteur, 0, 325 ; largeur, 0, 15 ; J. Labarte, *Hist. gén. des arts indust.*, t. I, pl. I ; A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. I, p. 359, fig. 322, p. 487 sq.

3. *Cod. Theod.*, loi de l'année 384.

4. Musée Meyer, à Liverpool, fragment de diptyque représentant trois magistrats présidant aux jeux. E. Molinier, *op. cit.*, t. I, p. 2, note 5 ; A. Venturi, *op. cit.*, t. I, p. 363, fig. 335.

5. *Symmachi epistolae*, édit. Seek, l. II, epist. LXXXI : *diptychon auro circumdatum* ; diptyque de Stilicon ou d'Aetius à Monza ; diptyque Barberini composé de cinq feuillets assemblés par une monture de métal ; le diptyque des Symmaques et des Nicomaques (fig. 256) offre encore des traces de monture d'argent estampé de fleurettes.

6. Francis Pulszki, *Catalogue of the Fejervary ivories in the museum of Joseph Mayer, preceded by an essay on antique ivories*, in-8°, Liverpool, 1856 ; A. Venturi, *op. cit.*, t. I, p. 391, fig. 357 de la même collection, représente peut-être le même empereur sous les traits d'Esculape.

7. Voir plus haut, note 36, Pulszki, *op. cit.*, p. 16 ; J. Labarte, *op. cit.*, t. I, p. 103, 110 ; E. Molinier, *op. cit.*, t. I, p. 8 ; *Dictionn. des antiq. grecq. et rom.*, t. II, p. 272, fig. 2456.

diptyques consulaires et officiels, diptyques des particuliers et liturgiques.

Diptyques consulaires. — Ces diptyques représentent le consul dans des attitudes variées, en buste, en pied, debout ou assis. Rarement on trouve une inscription ou le portrait de l'empereur. C'est cependant le cas pour le premier diptyque à date absolument certaine, celui de la cathédrale d'Aoste, remontant à l'année 406, et offrant le portrait d'Honorius [1], et pour le diptyque de Sividius, en 488, qui porte un simple médaillon circulaire avec inscription [2].

Dans les plus anciens diptyques, le consul est représenté debout ou assis à la porte de sa maison, c'est le type le plus simple et qui pourrait offrir quelque réminiscence de la cérémonie d'installation. Tels sont les diptyques de Félix en 428 et d'Asturius, en 449 [3]. Mais à côté de ces types déjà hiératiques, il faut mentionner des pièces traitées indépendamment de toute formule avec la liberté la plus absolue, par exemple : les diptyques d'Halberstadt, de Bourges et Gherardesca [4].

A partir du dernier quart du ve siècle, une modification s'introduit que nous constatons dans le diptyque de Boèce, en 487. Le consul est désormais caractérisé par l'insigne de sa charge aux jours où il présidait les jeux, la *mappa circensis*, carré d'étoffe blanche, sorte de mouchoir qu'il agitait pour donner le signal des réjouissances [5]. A y regarder de très près, on voit que cet insigne n'est pas le seul qui caractérise la personne du consul. Le siège curule, le tabouret, le sceptre surmonté de l'aigle ou des effigies impériales sont autant d'indices soigneusement relevés par les tabletiers qui se sont appliqués même à figurer les chaussures d'une forme particulière réservées aux consuls. Le costume n'est pas moins remarquable et il permet de distinguer à première vue le consul de tout autre dignitaire.

Ces données échappaient à la fantaisie, mais celle-ci reprenait ses droits dans l'ensemble de la décoration, ainsi qu'il est facile de

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 2491, fig. 821 ; E. Molinier, *op. cit.*, t. I, p. 17, n° 2, pl. II ; A. Venturi, *op. cit.*, t. I, p. 357, fig. 330.

2. E. Molinier, *op. cit.*, t. I, p. 19, n. 6. Voir le diptyque d'Areobindus, en 506 : Venturi, *op. cit.*, t. I, p. 365, fig. 337 ; E. Molinier, *op. cit.*, t. I, p. 22, n. 13.

3. *Id.*, t. I, p. 18, n. 3, 4 ; Venturi, *op. cit.*, t. I, p. 362, fig. 354.

4. *Id.*, t. I, p. 393, n. 359 ; E. Molinier, *op. cit.*, t. I, n. 38, 39, 40.

5. E. Molinier, *op. cit.*, t. I, p. 18, n. 5 ; Venturi, *op. cit.*, t. I, p. 364, fig. 336.

s'en convaincre sur les diptyques de Monza et d'Aoste [1]. Cependant, vers la fin du v[e] siècle, on paraît avoir adopté une formule immuable pour la composition des diptyques consulaires [2], formule assez large qui ne va pas au delà du thème général iconographique consistant dans la représentation du consul présidant les jeux et dans les jeux eux-mêmes [3]. Ne croyons pas toutefois que ce thème soit nécessairement interprété sur les diptyques. Souvent les combats de bêtes ou les jeux sont remplacés par les figures de deux appariteurs vidant des sacs d'argent [4].

Avec le vi[e] siècle, la décoration des diptyques consulaires se complique de plus en plus. Le consul Anastase, en 517, réalise les meilleurs types de cette décoration [5] dont l'exécution réclamait des artisans fort habiles. Suivant une fine remarque de M. E. Molinier, ces diptyques ne pouvaient être que très coûteux; dès lors on dut éprouver le besoin d'établir en quelque sorte des catégories dans ses largesses et on proportionna la richesse et l'ornementation du diptyque au rang que son destinataire occupait dans la société. Ce calcul donna naissance à une catégorie de feuillets d'ivoire sommairement ornés de quelques feuillages encadrant un monogramme ou un buste avec ou sans monogramme [6]. Parfois on lisait quelque formule de salutation latine ou grecque [7]. Ce qui ajoute à l'intérêt des diptyques iconiques c'est précisément la préoccupation de l'artiste de donner une image aussi ressemblante que possible du consul. En un sens, nous avons dans ces plaquettes d'ivoire une série de portraits des grands personnages de l'Empire pendant les v[e] et vi[e] siècles de notre ère. Ce souci de la ressemblance est si manifeste qu'il a permis de rapprocher deux feuillets séparés du diptyque de Basilius, consul en 541 [8]. Malgré les dimensions différentes,

1. Voir plus haut, p. 336, notes 1, 2.

2. E. Molinier, *op. cit.*, t. I, p. 3,

3. Ce type ne se rencontre que sur douze diptyques ou fragments de diptyques dont aucun n'est antérieur au vi[e] siècle.

4. E. Molinier, *op. cit.*, t. I, p. 23, n. 15; A. Venturi, *op. cit.*, t. I, p. 367, 338.

5. Venturi, *op. cit.*, t. I, p. 376, fig. 346-347.

6. Le diptyque consulaire d'Oviédo, dans De la Rada, *Museo español de Antigüedades*, 1872, t. I; Fernandez Guerra y Orbe, *Pueblos germanicos*, t. II, Appendice.

7. E. Molinier, *op. cit.*, t. I, p. 28 sq., n. 26-32; Venturi, *op. cit.*, t. I, p. 344, 345.

8. E. Molinier, *op. cit.*, t. I, p. 33, n. 37; ces deux feuillets se trouvaient, l'un à Florence, *Uffizi*, l'autre à Milan, *Brera*. A. Venturi, *op. cit.*, t. I, p. 379, fig. 349; p. 494.

la comparaison des physionomies ne permet pas un seul instant d'hésitation.

Ce qui vaut aux diptyques consulaires l'honneur d'être étudiés les premiers, ce sont les dates qu'ils portent et qui permettent d'établir la chronologie de la décadence de la sculpture en ivoire. Leur mérite artistique est, en effet, à peu près nul. « Au point de vue de la façon de sculpter l'ivoire, écrit M. E. Molinier, on peut dire que, sauf exceptions, les diptyques consulaires sont des œuvres qui accusent la plus entière décadence de la technique ; même dans le diptyque d'Aoste, auquel l'imitation d'un type ancien de statue impériale donne encore une fière tournure, il est facile de discerner au premier coup d'œil que l'artiste est des plus maladroits. S'il sait encore dessiner, il ne sait plus se défendre d'une irrémédiable mollesse qui l'amène à alourdir tous les traits, à empâter son personnage et à lui donner un aspect trapu et tassé sur lui-même, alors que les proportions, en hauteur du moins, sont encore passables ; les extrémités, surtout les extrémités inférieures, démesurées, montrent cet œdème qui signale les œuvres de sculpture de décadence. L'ornementation, d'exécution plus facile cependant, est à peine passable, si on la compare aux modèles classiques qu'elle a la prétention de reproduire. On a quelque difficulté à comprendre comment, dès le commencement du v[e] siècle, les modèles anciens étaient à ce point méconnus et interprétés. Et cependant, ce diptyque d'Aoste est presque un chef-d'œuvre si on le compare aux diptyques du vi[e] siècle. Alors, dans la plupart des cas, le relief, beaucoup moins accentué, atteste une déplorable tendance à transformer la sculpture en un travail de gravure. Cela est surtout sensible dans l'exécution des draperies, du costume consulaire où la préoccupation de rendre avec exactitude tous les plus minces détails de l'ornementation des étoffes fait absolument oublier la disposition harmonieuse des plis dont la statuaire antique avait si savamment tiré parti : ces plis sont indiqués par un trait profondément gravé, tandis que des lignes plus fines dessinent d'une facon géométrique les ornements de toute sorte dont se charge le vêtement d'apparat du consul. Heureusement qu'à côté des productions d'un art, en somme engourdi et maladroit, peuvent prendre place d'autres pièces qui, sans être parfaites, accusent soit un plus grand respect des traditions antiques, soit des tendances nouvelles. [1] »

1. E. Molinier, *op. cit.*, t. I, p. 6.

Diptyques d'autres personnages officiels. — La plupart de ces diptyques sont dépourvus d'attributions certaines ou d'inscriptions; plusieurs d'entre eux cependant ont pu être identifiés. Le plus précieux des monuments de cette catégorie est le diptyque de Rufius Probianus, préfet du prétoire de Rome [1]. Sa beauté et divers détails de décoration permettent de le faire remonter au dernier quart du IVe siècle. D'autres diptyques offrent plus d'intérêt pour des points de détails, que nous relèverons dans les articles du *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*, que pour l'histoire générale de la sculpture en ivoire.

Diptyques des particuliers. — Ici encore nous voyons l'économie domestique influencer le type des diptyques. Tantôt on se contente de deux feuillets d'ivoire rapprochés par des anneaux d'argent et offrant pour unique décoration le nom du propriétaire : GALLIENI CONCESSI V(*iri*) C(*larissimi*) [2]; tantôt on pousse le luxe jusqu'à faire copier sur les diptyques quelque modèle d'après les chefs-d'œuvre de l'art antique. Pente fatale sur laquelle les artistes qui cultivent les arts mineurs ne sont que trop enclins à se laisser glisser et qui les conduit nécessairement à l'abandon de toute originalité. A cette catégorie appartient un diptyque du musée Mayer, à Liverpool, représentant Esculape et Télesphore, Hygie et l'Amour [3], un diptyque de Ravenne représentant Apollon et Daphné [4].

Les souvenirs de l'antiquité classique sont plus respectés dans deux autres morceaux. Le premier représente Hippolyte et Phèdre avec Diane et Endymion [5], et le principal intérêt de ce morceau est, comme le précédent du reste, de nous conserver des ouvrages antiques disparus. L'architecture n'est pas à négliger, elle est contemporaine de certains motifs architectoniques du palais de Dioclétien à Salone. Ce diptyque et le suivant ont été fabriqués à l'occasion de fiançailles ou d'un mariage, mais celui dont il nous reste à

1. E. Molinier, *op. cit.*, p. 7, p. 50, n. 50, pl. IV; A. Venturi, *op. cit.*, t. I, p. 356, fig. 329.

2. *Bullettino della commiss. archeol. municip.*, 1874, p. 101-105; Saglio, *Dictionn. des antiq. grecq. et rom.*, t. II, p. 271, fig. 2454.

3. Pulszki, *Catalogue*, p. 35 sq. : la place au IIe siècle; E. Molinier, *op. cit.*, t. I, p. 11, au IVe ou au Ve siècle, p. 45, n. 61 ; A. Venturi, *op. cit.*, t. I, p. 391, p. 357.

4. *Iahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunde im Rheinlande*, 1872, t. LII, pl. II; Venturi, *Storia*, t. I, p. 399, fig. 363.

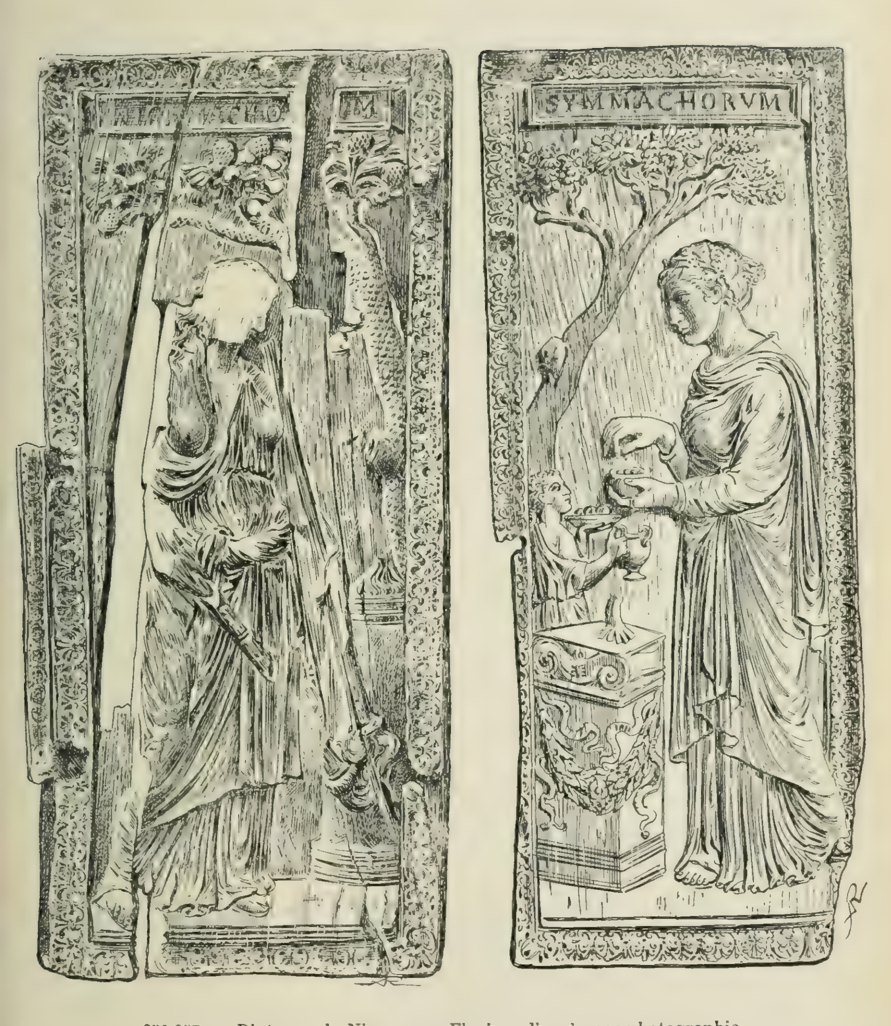
5. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 397, 398; E. Molinier, *op. cit.*, t. I, p. 44, n. 59; Venturi, *op. cit.*, t. I, p. 390, fig. 356.

parler l'emporte de beaucoup en perfection sur tous les autres diptyques privés, bien que sa date soit relativement tardive, la fin du IVe siècle ou le début du siècle suivant [1]. Ici encore nous avons des copies de l'antique. Les deux femmes occupées à un sacrifice rappellent par leurs attitudes, la disposition des draperies et la justesse des proportions, les stèles grecques du IVe siècle avant notre ère. Ce diptyque fut sculpté à l'occasion du mariage de Nicomachus Flavianus, fils de Virius Nicomachus Flavianus, avec la fille de Quintus Aurelius Symmachus, consul en 394, mariage qui fut célébré entre les années 392 et 394; ou bien à l'occasion du mariage de Quintus Fabius Memmius Symmachus avec Galla, fille de Nicomachus Flavius, en 401. Ce bel ouvrage offre une bordure ornée de palmettes d'un style bien particulier qu'on peut rapprocher des ornements qui entourent le diptyque de Rufius Probianus et d'un ivoire de la collection Trivulzio, à Milan. Ces points d'analogie ont leur intérêt tant pour la série chronologique des ouvrages que pour la détermination des ateliers de tableterie à l'époque de la décadence (fig. 256-257).

Un monument connu sous le nom d'*ivoire Barberini* présente un double intérêt [2]. Outre son incomparable mérite artistique, cet ivoire a eu l'avantage d'être employé en qualité de diptyque à l'époque mérovingienne. On y lit au revers une interminable série de noms

1. E. Molinier, *op. cit.*, t. I, p. 12, 43, n. 58; A. Venturi, *op. cit.*, t. I, p. 387, fig. 354; p. 389, fig. 355. Les feuillets de ce diptyque furent apportés au VIIe siècle, de Rome, par un certain Berthaire. Ils appartinrent à l'abbaye de Montier-en-Der où ils servirent de portes au principal reliquaire du trésor. Aujourd'hui les deux feuillets sont séparés, l'un est à Cluny, le plus endommagé; l'autre au musée de South-Kensington. Le premier fut trouvé au fond d'un puits en 1860 et acquis par du Sommerard. Cf. *Catalogue du musée de Cluny*, in-12, Paris, 1881, n. 1036. Ce diptyque a été souvent décrit et reproduit. Martène et Durand, *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins*, in-4°, Paris, 1717, t. I, p. 98; Gori, *Thesaurus veter. diptychorum*, t. I, pl. VI; Maskell, *Catalogue of the ivories ancient and medieval in the South Kensington Museum*, p. 44; Otto Seeck, *De Symmachi vita*, dans *Monum. Germania historica. Auctores antiquissimi*, t. VI (1883), p. LIX; Pulszki, *op. cit.*, p. 25; Borghesi, dans *Annali dell' Istituto*, 1349, p. 361; Wieseler, *Das Diptychon Quirinianum zu Brescia nebst Bemerkungen über die Diptycha uberhaupt, eine archäologische Abhandlung*, in-8°, Göttingen, 1868, p. 27; Westwood, *op. cit.*, p. 8, 395; Meyer, *Zwei antike Elfenbeintafeln der Staats-Bibliothek in München*, p. 36, 43, 81, n° 53.

2. Gori, *Thesaur. vet. diptych.*, in-fol., Florentiae, 1759, t. II, p. 153; la dernière édition, la seule scientifique, est celle de G. Schlumberger, *L'Ivoire Barberini*, dans *Monuments et mémoires E. Piot*, 1900, t. VII, p. 79 sq., pl.; on y trouvera, outre la bibliographie, une étude complète.



256-257. — Diptyque de Nicomaque Flavius, d'après une photographie.

propres parmi lesquels M. H. Omont a reconnu les noms des rois d'Austrasie : Childebert II, Théodebert II, Thierry II, Clotaire II, Sigebert II, peut-être Childebert III; puis Athanagilde, fille de la sœur de Childebert II; Faileuba ou Fagileiba, femme de ce dernier roi, et Ingundis, fille de Sigebert Ier, roi d'Austrasie. Un pareil monument dont l'importance historique n'est pas inférieure au mérite artistique ne saurait être ici que mentionné en attendant une étude plus complète [1]. M. E. Molinier [2] estime que cet ivoire n'avait pas été destiné primitivement à servir de diptyque, mais de couverture ou de boîtier à un livre liturgique. Son opinion se fonde sur le fait que ce monument se compose de cinq plaques d'ivoire réunies par une monture de métal, et que nous avons au VIe siècle d'autres exemples de ces assemblages de cinq morceaux d'ivoire dont on n'a jamais eu l'intention de faire des diptyques, tandis qu'on peut citer la reliure de l'évangéliaire de Saint-Lupicin, composée d'un semblable assemblage de plaques d'ivoire. Mais, d'autre part, deux fragments conservés au musée Trivulzio, à Milan [3], prouvent qu'il a existé des diptyques dont chaque feuillet était composé de cinq morceaux.

Quoi qu'il en soit, ce monument nous amène naturellement, par l'emploi qu'il reçut à un moment donné, à parler des diptyques liturgiques.

Diptyques liturgiques. — Les diptyques consulaires et les diptyques des personnages officiels étaient, en quelque sorte, la lettre de faire-part annonçant à un dignitaire ou à un personnage de rang élevé l'élévation d'un fonctionnaire. Parmi les destinataires des diptyques il a dû se trouver des évêques qui ont imaginé d'utiliser ces objets d'art pour le service du culte [4], peut-être en leur attribuant

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, au mot *diptyque*.

2. E. Molinier, *Hist. gén. des arts appliqués à l'industrie*, t. I, p. 10.

3. *Id.*, t. I, p. 38, n. 46, 47.

4. Cette question des origines et de la place des diptyques dans les liturgies est une des plus remplies d'obscurité; elle sera étudiée dans le *Dictionn. d'arch. chrét. et de liturg.*; ici nous ne parlons que de la pièce du mobilier liturgique et encore, au seul point de vue de son intérêt artistique et de sa signification archéologique. Cf. S. Donati, *De' dittici degli antichi, profani e sacri, libri III, coll' appendice di alcuni necrologi e calendari finora non pubblicati*, in-4°, Lucca, 1753; Gori, *Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum*, 3 in-fol., Florentiae, 1759; Rosweydus, *De diptychis veterum christianorum*, dans *Vitae Patrum*, in-fol., Antwerpiae, 1615, p. 1024; Salig, *De diptychis veterum tam profanis quam sacris*, in-4°, 1731; A. Molinier, *Les obituaires français au moyen âge*, in-8°, Paris, 1890, ch. I.

cette destination se sont-ils conformés à l'intention du donateur, d'avoir son nom proclamé parmi ceux pour lesquels on sollicitait, pendant le sacrifice de la messe, les prières des fidèles.

Le diptyque Barberini n'est pas seul à avoir gardé la trace de cette destination postérieure ; le diptyque du trésor de la cathédrale de Novare offre la liste des évêques de cette ville [1] ; celui de Brescia porte, au revers, une formule liturgique [2]. Le diptyque de Clémentinus, consul en 613, porte au revers une inscription liturgique grecque [3] qui date de l'an 772 environ ; enfin le diptyque d'Anastasius [4], consul en 517, conservé autrefois à Liège, porte une inscription de quarante-deux lignes et l'oraison *Communicantes* du Canon de la messe, tandis que le diptyque du même consul, conservé à Bourges, porte au revers la liste épiscopale de cette église, poursuivie jusqu'au XI[e] siècle, continuée jusqu'au XIII[e], recopiée au XIV[e] sur un cahier de parchemin inséré entre les deux feuillets d'ivoire devenus la couverture d'un livre dans lequel on continua d'inscrire les noms des évêques jusqu'en 1789 [5]. Tous ces diptyques demeuraient intacts en passant au service liturgique ; ce n'est que plus tard qu'on s'avisa de les retoucher pour les mieux adapter à leur destination nouvelle. Un diptyque de Monza a été ainsi remanié. Le consul en costume officiel, la *mappa circensis* à la main, est devenu sur un panneau le roi David, sur l'autre le pape saint Grégoire [6]. Cet ivoire, sculpté au V[e] ou au VI[e] siècle, n'a guère été remanié avant le VIII[e] ou le IX[e] siècle.

Mais on ne se borna pas à utiliser les diptyques civils ; les églises en firent fabriquer à leur usage. Un des plus intéressants de cette série est le diptyque connu sous le nom de « livre d'ivoire » de la cathédrale de Rouen [7], ouvrage du V[e] ou du VI[e] siècle, encore pénétré de l'étude de l'antique. Un des personnages représentés sur ce diptyque, saint Paul, se retrouve identique sur un sarcophage de la Gaule [8], indication précieuse, quoique encore isolée, parce qu'elle nous met sur la voie des relations existantes entre les ate-

1. Gori, *op. cit.*, t. II, pl. IV.
2. *Id.*, t. I. pl. IV.
3. *Id.*, t. I, pl. IX.
4. *Id.*, t. I, pl. XI.
5. *Id.*, t. I, pl. XII.
6. *Id.*, t. II, pl. VI.
7. Ch. de Linas, dans la *Gazette archéologique*, 1886, p. 25-37, pl. IV; E. Molinier, *op. cit.*, t. I, p. 53 sq.
8. E. Le Blant, *Sarcophages chrétiens de la Gaule*, pl. XI, n. 1.

liers, qu'ils travaillassent le marbre, la pierre, l'ivoire, peut-être le bois et les autres substances. Bien plus, ce rapprochement nous autorise à supposer l'existence de tabletiers en Gaule ou du moins en Occident et à ne plus faire cette région tributaire de l'Orient [1].

C'est d'ailleurs moins à l'Orient qu'à l'art grec tel qu'il fut pratiqué à Ravenne au VI[e] siècle que nous ramène le deuxième diptyque de fabrication ecclésiastique connu sous le nom de « diptyque de Tongres » [2].

IV. Pyxides.

Est-ce à ces monuments purement byzantins, et à d'autres qui auront dû disparaître, qu'il faut faire remonter l'influence orientale qu'on ne saurait nier devant plusieurs ouvrages dans lesquels domine néanmoins l'inspiration latine ?

Comme toutes les questions de cette nature, celle-ci est fort délicate parce que nous n'avons qu'un trop petit nombre de monuments à étudier. Le point de rencontre des deux courants, l'un relevant de l'art latin, l'autre de l'art grec, se révèle sur de minuscules objets qui passèrent de la table de toilette dans le tabernacle : les pyxides.

Les pyxides sont des boîtes cylindriques en ivoire destinées à conserver les hosties consacrées [3]. Parmi toutes celles qui nous restent, l'intérêt varie beaucoup, ainsi que les sujets composant la décoration. Celle-ci choisit le plus ordinairement ses motifs dans le Nouveau Testament : scènes de l'enfance du Christ, de ses miracles, de son enseignement aux apôtres ; l'Ancien Testament offre quelques

1. Ch. de Linas et G. Stuhlfauth donnent à ce diptyque de Rouen une origine byzantine ou grecque ; E. Molinier, *op. cit.*, t. I, p. 54 le ramène en Occident.

2. E. Molinier, *op. cit.*, t. I, p. 52. Mentionnons le diptyque de Berlin, hauteur, 0,29, largeur, 0,13, du VI[e] siècle. Westwood, *Fictile ivories*, n° 10 ; Didron, *Ann. archéol.*, t. XVII, p. 301, pl. ; W. Bode et H. von Tschudi, *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*, in-4°, Berlin, 1888, p. 118, n. 428-429, pl. LV ; Venturi, *op. cit.*, t. I, fig. 383-384 ; Garrucci, *Storia*, pl. 451, n. 12 ; G. Stuhlfauth, *op. cit.*, p. 94 : au milieu du VI[e] siècle.

3. Nous ne nous occupons pas ici des pyxides manifestement détournées de leur destination première de boîte à poudre ou à onguents. Il en existe deux qui ne laissent aucun doute sur ce changement de destination : celle de Xanten publiée par Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler des christlichen Alterthums in dem Rheinlanden*, pl. XVII, n. 1 ; celle de Sens, publiée par A. de Montaiglon, *Antiquités et curiosités de la ville de Sens*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1880.

sujets avec Joseph, Moïse, Jonas, Daniel, Abraham, les trois Hébreux ; enfin on trouve parfois une pyxide décorée avec les seuls épisodes d'une vie de saint [1]. On pourrait supposer, mais sans preuves, que l'usage des pyxides remonte à la plus haute antiquité



258. — Pyxide du musée de Berlin, d'après une photographie.

et les trouver désignées dans ces *arculae* où les fidèles conservaient dans leur maison l'eucharistie ; mais le plus ancien monument de la série paraît être la pyxide du musée de Berlin qui semble pouvoir remonter au IVe siècle [2], ou, du moins, à la première dizaine

1. Pyxide de saint Ménas, au British Museum, voir *Dictionn.*, t. I, fig. 71, 72, 271 ; Garrucci, *Storia*, pl. 440, n. 3 ; O. Dalton, *Catalogue*, n. 297, travail égyptien du VIe siècle ; G. Stuhlfauth, *Die altchristl. Elfenbeinplastik*, p. 92.

2. Hauteur, 0,12, diamètre, 0,15 ; Garrucci, *Storia*, t. VI, p. 440 ; Didron, dans *Annales archéol.*, t. XVIII, p. 307 ; Westwood, *Fictile ivories*, n. 767, p. 272 ; Kugler, *Kleine Schriften*, t. II, p. 328 ; Kraus, *Anfänge d. christl. Kunst*, p. 122 ; *Real-Encyclopädie*, t. I, p. 67 ; Schnaase, *Gesch. der bildend. Künste* t. III, p. 95 ; Digby Wyatt, *Notices of sculpture in ivory*, London, 1856, p. 10 ; W. Bode et Hugo von Tschudi, *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke des christlichen Epoche*, in-8°, Berlin, 1888, p. 117, n. 427, pl. LXIII ; Pératé, *L'archéologie chrétienne*, 1892, p. 344 ; E. Molinier, *Hist. gén., des arts appliq. à l'industrie*, t. I, p. 55 sq. ; Fr. Hahn, *Funf Elfenbeingefässe*

d'années du v[e] siècle [1]. Elle représente le Christ enseignant les douze apôtres et le sacrifice d'Abraham (fig. 257, 258).

Ce dernier sujet, un peu inattendu à pareille place, a permis de déterminer presque certainement l'origine de la pyxide dans laquelle tout le monde voyait un travail latin. Un autre fragment, conservé au



259. — Pyxide du musée de Berlin, d'après Weis-Liebersdorf, *Christ und Apostelbilder*, p. 98, fig. 43.

Kaiser Friedrich's Museum à Berlin, offre la même scène du sacrifice d'Abraham, et sa provenance permet à M. J. Strzygowski de réclamer la pyxide pour l'art syrien d'Antioche du III[e] ou du IV[e] siècle [2].

des frühesten Mittelalters, in-4°, Hannover, 1862 ; Aus'm Weerth, dans Kraus, *Real-Encycl.*, t. I, p. 401 ; Sacken, *Zwei vormittelalterliche Elfenbein-büchsen im k. k. Münz-und Antiken-Cabinete*, dans *Mittheilungen der k. k. Central-Commission*, Neue Folge, 1876, t. II, p. 47 ; F. X. Kraus, *Gesch. der christl. Kunst*, 1896, t. I, p. 502 ; Ficker, *Die Darstellungen der Apostel in der altchristlichen Kunst*, in-8°, Leipzig, 1887 ; Ch. de Linas, dans la *Revue de l'art chrétien*, t. XXXI (II[e] série, t. XIV), 1881, p. 119 ; Schultze, *Archäol. d. altchristl. Kunst*, in-8°, München, 1895, p. 276, fig. 86 ; Dobbert, *Zur Geschichte der Elfenbeinsculptur*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1885, t. VIII, p. 160 ; G. Stuhlfauth, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, in-8°, Freiburg im B., 1896, p. 18 sq. ; Craemer, *Die Elfenbeinpyxis der Berliner Museums*, dans *Christliches Kunstblatt*, 1895 ; A. Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte*, t. II, *Das Mittelalter*, Leipzig, 1895, p. 14, pl. XIV ; G. Rohault de Fleury, *La messe*, t. V, pl. 363 ; W. Lübke, *Geschichte der Plastik*, in-8°, Leipzig, 1880, t. I, p. 386, fig. 255 ; Bode, *Die italienischen Plastik*, Berlin, 1891, p. 2 ; Smith-Cheetham, *Dictionn. of christian antiquities*, t. II, p. 1756-1757 ; A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. I, fig. 395, p. 354 ; J. E. Weis-Liebersdorf, *Christus-und Apostelbilder*, in-8°, Freiburg, 1902, p. 98-99, fig. 43, 44 ; J. Strzygowski, *Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria*, Vienne, 1902, p. 10-11, fig. 3, 4.

1. G. Stulhfauth, *op. cit.*, p. 18.

2. J. Strzygowski, *op. cit.*, p. 11. M. Ajnalov rapproche de la pyxide de Berlin, celle de Bologne. Toutes deux offrent un trait commun d'un caractère oriental indiscutable. Abraham accomplissant son sacrifice près de l'escalier

Sans doute, cette solution n'est pas au-dessus de toute discussion, car le décor entier de la pyxide offre d'autres rapprochements non moins suggestifs. Si, dans son ensemble, l'œuvre est d'une inspiration digne des ouvrages classiques, si une étroite frise, soutenue par des colonnes, rappelle le décor des sarcophages constantiniens, si la sculpture témoigne d'une science approfondie des reliefs pouvant soutenir la comparaison avec d'excellents ouvrages du IVe siècle, on ne peut cependant se refuser à constater que la forme de l'arc accosté de deux folioles qui termine le dossier du siège du Christ, rajeunit un motif que nous rencontrons fréquemment sur les diptyques du VIe siècle.

La plupart des pyxides ne peuvent être comparées à celle que nous venons de décrire, bien que, sur plusieurs d'entre elles, on puisse relever des réminiscences de l'antique ; par exemple, sur la pyxide de Werden, saint Joseph et la Vierge rappellent le Jupiter et la Junon antiques, tandis que l'Abraham de la pyxide de Berlin et de celle de Bologne, debout, en face, l'épée à la main, l'autre main posée sur la tête de son fils, est modelé sur Chalcas sacrifiant Iphigénie dans le tableau de Timanthe [1]. Chacun de ces petits monuments aurait droit à une étude séparée et approfondie. Si on peut admettre qu'un certain nombre d'entre eux ont été fabriqués en Italie, entre le Ve et le VIIe siècle, il faut se garder de les ramener tous dans cette catégorie. Les pyxides de Werden, de Rouen, et du musée de Cluny, s'accommodent de cette origine qu'on ne saurait imposer à d'autres.

Quoi qu'il en soit, les pyxides ne forment pas, dans l'iconographie, un groupe isolé ; elles se rattachent, sans hésitation possible, aux sarcophages chrétiens d'une part, et, d'autre part, aux couvertures d'évangéliaires. Ce sont souvent les mêmes sujets dont on fait choix (ce qui, à la rigueur, ne prouverait rien), et c'est la même façon de

du Golgotha ; détail qui se retrouve sur une miniature de l'Évangéliaire d'Etschmiadzin. Pour la pyxide de Bologne, cf. G. Stuhlfauth, *op. cit.*, p. 29, 30, pl. I, n. 2.

1. Garrucci, *Storia*, pl. 438, n. 1 ; E. Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, pl. XXIX. Cette tradition classique, ou pour parler avec plus de précision « hellénistique », se retrouve sur l'ange du Musée britannique. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 627, et sur le beau diptyque à cinq compartiments du musée du Vatican. Ch. Diehl, *Justinien*, in-4°, Paris, 1901, pl. VIII ; A. Michel, *Histoire de l'art*, in-4°, Paris, 1905, t. I, p. 264. Rapprocher H. Graeven, *Die Madonna zwischen Zacharias und Johannes. Elfenbeintafel*, dans *Byzantinische Zeitschrift*, 1901, p. 1-22.

les traiter, les mêmes réminiscences et les mêmes erreurs dans la composition. Toutes les scènes qui se développent autour de la pyxide de Pesaro ont, comme beaucoup de sarcophages, un portique pour fond, et ce détail a paru autoriser un rapprochement entre cette pyxide et le diptyque de Murano, malgré des différences techniques qui sautent aux yeux. La pyxide du Museo Nazionale de Florence fait penser à un autre monument célèbre, la chaire épiscopale de Maximien de Ravenne, tandis que la pyxide de l'église Saint-Colomban à Bobbio reporte le souvenir vers les fresques des catacombes et vers un sarcophage de Tortone [1].

1. Nous indiquerons ici quelques pyxides avec les références qui permettront d'en faire une étude plus approfondie. Nous les désignerons par le nom du musée ou de la collection ou par celui du lieu de la trouvaille : Bologne, *museo civico*, 2e moitié du ve siècle, Stuhlfauth, *Die altchristl. Elfenbeinplastik*, p. 29, 30, pl. I, n. 2 ; Saint-Pétersbourg, *Musée de l'Ermitage* (= anc. coll. Basilewsky) v-vie siècle, Garrucci, pl. 440, n. 2 ; Stuhlf., p. 30 sq. ; Aix-la-Chapelle, collection Walter Sneyd, à Keele Hall (Newcastle), 1re moitié du VIIIe siècle, Garrucci, pl. 439, n. 4 ; Stuhlf., pl. 63 ; Florence, *Uffizi*, milieu ou 2e moitié du VIe siècle, Garrucci, pl. 437, n. 5 ; Stuhlf., p. 79 ; Werden, Garrucci, pl. 438, n. 1, p. 79, VIe-VIIe siècle : Rouen, musée, VIIe siècle, Garrucci, pl. 438, n. 2 ; Stuhlf., p. 79 ; Lavoulte-Chillac, dernier quart du VIe siècle, Rohault de Fleury, *La messe*, t. V, pl. 366, 367, Malègue et Aynard, *Album d'archéologie religieuse*, Le Puy, 1857, pl. XVI, p. 53 ; Stuhlf., p. 108 ; Saint-Pétersbourg, *Musée de l'Ermitage* (= anc. coll. Basilewsky), VI-VIIe siècle, Garrucci, pl. 439, n. 6 ; Stuhlf., p. 91 ; Berlin, *Kaiser Friedrich's Museum*, VIe siècle, fragment, W. Bode, *op. cit.*, p. 118, n. 430 ; même musée, VII-VIIIe siècle, Garrucci, pl. 437, W. Bode, *op. cit.*, p. 122, n. 451, pl. LXIII ; Londres, *British museum*, VIIe siècle. O. Dalton, n. 298 ; Kertsch, *Nowirow*, Stuhlf., p. 93, fig. 6, première moitié du VIIe siècle ; Westphalie, Garrucci, pl. 437, n. 1 ; Milan, *id.*, pl. 437, n. 2 ; Bavière, *id.*, pl. 437, n. 3 ; Minden, *id.*, pl. 437, n. 4 ; Luxembourg, *id.*, pl. 437, n. 5 ; Milan, *id.*, pl. 438, n. 3 ; Paris, *Musée de Cluny*, *id.*, pl. 438, n. 4, 5 ; Pesaro, *id.*, pl. 439, n. 1 ; Bar-sur-Aube, *id.*, pl. 439, n. 3 ; Sens, *id.*, pl. 439, n. 4 ; Sitten (Suisse), musée, G. Rohault, *op. cit.*, t. V, pl. 371 ; Stuhlf., p. 132 ; Vienne, *Münz.-und Antiken Cabinets*, dans *Mittheilungen der oesterreichischen Central-Commission*, 1876, p. 52 et pl. en regard ; G. Rohault, *op. cit.*, t. V, pl. 373 ; Stuhlf., p. 126 ; Carthage (au *musée de Livourne*), De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1891, pl. IV-V, p. 128 ; Vatican, Garrucci, pl. 438, n. 3 ; Stuhlf., p. 118 ; Hannover, *Collect. Hahn*, aujourd'hui au *Provinzial Museum* de *Bonn*, Garrucci, pl. 437, n. 3 ; Stuhlf., p. 114 ; Cologne, *Collect. Hugo Garthe*, Stuhlf., p. 189, fig. 8 ; Darmstadt, Stuhlf., p. 118, fig. 7 ; Bobbio, dans *Bull. di arch. crist.*, 1897, pl. I, p. 6-10 ; Vienne, *Collect. Figdor*, cf. J. Strzygowski, dans *Römische Quartalschrift*, 1898, t. XII, p. 37, fig. 6 ; Rohault de Fleury, *La messe*, t. V, pl. 366, 367, 370-373.

V. Reliures.

Nous avons déjà rappelé au cours de ce chapitre l'usage de pourvoir les livres liturgiques d'une reliure dont les plats d'ivoire recevaient une décoration plus ou moins riche. Plusieurs de ces reliures sont conservées et leur ensemble présente un sujet d'étude assez compliqué. Ce qui frappe à première vue dans ces plaques d'ivoire c'est leur division en cinq compartiments dont un grand parallélogramme rectangulaire formant le centre que viennent encadrer quatre autres rectangles de moindres dimensions.

Ici encore nous nous trouvons en présence d'une série de monuments apparentés de près aux sarcophages. Garrucci en a groupé un certain nombre dont la réunion présente de l'intérêt à cause, précisément, de l'identité absolue qu'on remarque entre plusieurs de ces ouvrages et les sculptures des sarcophages. Entre plusieurs autres, l'Évangéliaire de Murano, aujourd'hui à Ravenne [1], celui de Saint-Lupicin conservé à la Bibliothèque nationale à Paris [2], celui d'Etschmiadzin, en Arménie [3], peuvent représenter le groupe, fort accru en ces dernières années, des diptyques ou feuillets d'ivoire à cinq compartiments, tous originaires sinon du même atelier, du moins de la même école artistique et datant, semble-t-il, de la première moitié du VI[e] siècle. Les rapports incontestables existant entre ces ivoires et les plaques qui décorent le siège épiscopal de Maximien de Ravenne avaient fait supposer qu'ils étaient l'œuvre d'un atelier ravennate [4]. Une étude plus approfondie du style et de

1. Gori, *Thesaur. veter. diptychor.*, t. III, pl. VIII, p. 69; A. Venturi, *op. cit.*, t. I, p. 432, fig. 394; J. Strzygowski, *Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria*, 1902, p. 86, fig. 62; Ch. Diehl, *Justinien*, in-4°, Paris, 1901, p. 646, fig. 205; G. Millet, *l'art byzantin*, dans A. Michel, *Hist. de l'art*, in-4°, Paris, 1905, t. I, p. 266.

2. J. Strzygowski, *Das Etschmiadzin Evangeliar*, in-4°, Wien, 1891, p. 25-53, pl. I. Sur le feuillet qui faisait pendant à celui de Murano et dont les plaques ont été trouvées dispersées dans les collections Stroganoff, Crawfort, etc., voir Ajnalow, *Viz. vrem.*, 1897, p. 128-142; 1898, p. 153-186; Strzygowski, dans *Byzant. Zeitschrift*, t. VIII, p. 678-681; *Hellenistiche und koptische Kunst in Alexandria*, in-8°, Wien, 1902, p. 87, fig. 63-66.

3. Paris, Bibliothèque nationale, fonds latin, n. 9384, publié en entier par Lenormant, *Trésor de numismatique et de glyptique*, t. II, p. 9-12; le plat supérieur par Bouchot, *Les reliures d'art à la Bibl. nat.*, Paris, 1888, pl. I; Garrucci, *Storia*, pl. 458, n. 1, 2; Stuhlfauth, *op. cit.*, p. 98.

4. J. Strzygowski, *Das Etschmiadzin Evangeliar*, p. 43-48; E. Molinier, *op. cit.*, t. I, p. 50-51.

l'iconographie a permis d'établir récemment que ces tablettes à cinq compartiments sont d'origine syrienne ou alexandrine [1]. C'est vers cette région déjà que nous avait dirigé, on s'en souvient, la pyxide de Berlin, indépendamment des points de contact qu'on relève entre elle et les sarcophages occidentaux. Or, le même problème se représente à propos des diptyques à cinq compartiments. Il n'est rien en effet dans l'Évangéliaire de Murano qu'on ne puisse, au point de vue iconographique, retrouver sur les sarcophages sculptés au IVe et au Ve siècle, en Italie et dans le Midi de la Gaule. Ainsi donc, là où on s'apprêtait à faire honneur aux sculpteurs de sarcophages d'une originalité de bon aloi on se trouve ramené comme fatalement à des sources asiatiques, syriennes et alexandrines. Si les conclusions qu'on en doit tirer ne sont pas toutes également certaines, la constatation s'impose avec la force de l'évidence et, à elle seule, elle est déjà une manière de conclusion. Tant que les artisans occidentaux, instruits par ces monuments exotiques, s'en sont inspirés servilement, ils ont vécu ; d'une vie participée, sans doute, mais enfin ils ont vécu. Depuis qu'ils se sont déshabitués de suivre le mouvement artistique qui leur venait de l'Orient, ils n'ont plus fait que végéter. A mesure que l'étude des monuments approfondit les problèmes posés, on se trouve amené à soustraire à l'Occident des ouvrages qui lui étaient attribués sans conteste, comme cette chaire épiscopale de Maximien de Ravenne dont on expliquait les rares beautés artistiques et les qualités techniques par une communication incessante établie entre les ateliers de tabletiers ravennates dirigés par des Grecs et les ateliers syriens et alexandrins [2]. Or, cette chaire épiscopale, chef-d'œuvre de l'ivoirerie byzantine au VIe siècle, doit être restituée à la Syrie et plus probablement encore à l'Égypte [3].

1. J. Strzygowski, *Die christl. Denkmäler Aegyptens*, dans *Römische Quartalschrift*, 1898, p. 38-40.

2. E. Molinier, *op. cit.*, t. I, p. 57.

3. H. Greven, *Frühchristliche und mittelalterliche Elfebeinwerke aus Italien*, in-8°, Milan, p. 26, 34. Et ce ne sont pas les seules que l'Orient attire à soi dans cette répartition des ouvrages à leurs lieux d'origine. Après le diptyque de Tongres, dont le style rappelle de si près la chaire de l'évêque Maximien vient le célèbre feuillet du trésor de Trèves que J. Strzygowski vient de rendre définitivement au VIe siècle et à Alexandrie. *Die Elfenbeintafel des Domes zu Trier*, dans *Orient oder Rom*, in-4°, Leipzig, 1901, p. 85-89 ; *Hellenistische and Koptische Kunst in Alexandria*, p. 77, fig. 54. Cet ivoire est une des pièces les plus importantes pour l'histoire des relations artistiques entre Alexandrie et Constantinople dont il représente les deux patriarches transportant au delà de

VI. L'ivoirerie alexandrine.

A partir du IVe siècle, l'Orient eut des écoles célèbres de tabletiers dont les productions étaient fort recherchées, même en Occident. Alexandrie, confluent commercial, intellectuel et artistique de tout ce qui occupait l'humanité de ce temps, était désignée pour marquer de son empreinte originale les ouvrages qu'elle répandait de tous côtés par l'intermédiaire des visiteurs, des pèlerins, des trafiquants qui la traversaient incessamment. De là cette expansion immense suivant les directions les plus diverses et les plus excentriques. Les nécropoles alexandrines fouillées de nos jours ont fait connaître un grand nombre de plaquettes en os ou en ivoire qui servaient d'incrustation pour les meubles, les coffrets, etc. Les motifs préférés sont les néréides, les danseuses, réminiscences des sujets hellénistiques [1] dont les épaves iront servir de bas-relief à la chaire d'Aix-la-Chapelle [2]. Le chef-d'œuvre de cette école alexandrine est la plaque d'ivoire, ayant fait partie d'un diptyque, conservée dans la collection Trivulce [3], à Milan. Bien qu'on ait pensé y découvrir des souvenirs de l'art étrusque [4], c'est à l'Orient, croyons-nous, qu'il faut attribuer cet ouvrage. M. Ajnalov a mis en lumière plusieurs

la Corne d'Or, à Saint-Irène-des-Figuiers, les reliques de sainte Irène déposées à Sainte-Sophie. J. Strzygowski, *Orient oder Rom*, p. 85. De Beylié, *L'habitation byzantine*, 1902, p. 113. Pour l'état ancien de la question E. Molinier, *op. cit.*, t. I, p. 74, et Rohault de Fleury, *La messe*, t. V, pl. 414. Le bas-relief en ivoire du Louvre, voir *Dictionn.*, t. I, fig. 273, est également un ouvrage alexandrin. J. Strzygowski, *Orient der Rom*, p. 71, fig. 30; *Hellen. und koptische Kunst*, p. 79, fig. 55. Enfin les curieuses plaques de l'ancienne chaire dite de Saint-Marc, à Grado, conservées au musée de Castello, à Milan, sont probablement aussi alexandrines. *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 274, 275; H. Graeven, *Der heilige Markus in Rom und in der Pentapolis*, dans *Römische Quartalschrift*, 1899, t. XIII, p. 109-126; A. Venturi, *Storia*, t. II, p. 626, fig. 451-457. Ces plaques offrent une des particularités caractéristiques de l'ivoirerie égyptienne à cette époque, le développement des architraves dans le haut de la composition.

1. J. Strzygowski, *Hellenistiche and koptische Kunst in Alexandria*, in-8°, Wien., 1902, pl. I, II, p. 13; *Koptische Kunst*, in-fol., Wien, 1904, pl. XIV, XV.
2. J. Strzygowski, *Hellen. und kopt. Kunst*, p. 17-70.
3. E. Molinier, *op. cit.*, t. I, pl. VI, p. 63-64; A. Venturi, *Storia*, t. I, p. 79, fig. 61; A. Michel, *Histoire de l'art*, t. I, p. 263, fig. 141; G. Stuhlfauth, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, p. 177.
4. A. Venturi, *op. cit.*, t. I, p. 505; la porte entr'ouverte, rappelant le Hadès, se retrouve sur un sarcophage d'Afrique.

détails tout à fait démonstratifs, par exemple, les six ailes du bœuf et de l'ange, la vocation de Zachée sculptée sur la porte du sépulcre sont des traits orientaux ; de plus, le caractère de la composition, la beauté calme et régulière des visages, la simplicité des attitudes jusque dans les mouvements violents rappellent la personnification d'Alexandrie, du trésor de Bosco-reale, et permettent de faire dater ce monument du IVe siècle [1].

Du même centre artistique procèdent, croyons-nous, quatre plaques d'ivoires conservées au British Museum, d'un art moins délicat mais d'une haute importance iconographique [2]. La comparaison de l'une de ces plaques représentant la même scène qui se voit sur l'ivoire Trivulce, ne permet pas de se soustraire à la conséquence d'une origine commune, bien que l'ivoire Trivulce soit plus ancien que ceux du British Museum [3]. Enfin, la même scène des Saintes Femmes au Sépulcre, traitée conjointement avec l'Ascension sur un ivoire de Munich, offre d'autres points de contact qui invitent à restituer à l'art alexandrin cette belle sculpture qui peut être considérée, pour la partie où est figurée l'Ascension, comme un chef-d'œuvre [4].

C'est encore un atelier d'Égypte qui a donné l'ouvrage admirable et si souvent reproduit : la chaire épiscopale de Maximien de Ravenne [5] ; mais, hâtons-nous d'ajouter qu'au temps où elle fut sculptée, la tradition alexandrine était fort affaiblie par les progrès du goût oriental qui remettait en honneur les procédés archaïques les plus choquants, posait sur des pieds de profil un personnage vu

1. Ajnalov, *Fondements helléniques de l'art byzantin*, Saint-Pétersbourg, 1900.

2. Principalement la plaque représentant la crucifixion, laquelle appelle un rapprochement avec un panneau de la porte de Sainte-Sabine, cf. Wiegand, *Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der heiligen Sabina*, in-8°, Trier, 1900, p. 41.

3. Westwood, *Fictile ivories*, p. 44, n. 104-107; Garrucci, *Storia*, t. VI, pl. 446, n. 1-4 ; A. Venturi, *Storia*, t. I. p. 435-439, fig. 397-400; O. Dalton, *Catalogue*, n. 291, pl. VI, le juge « plus ancien que le Ve siècle » ; Rohault de Fleury, *L'Évangile*, t. II, pl. 86, n. 1 ; pl. 87, n. 2 ; pl. 93, n. 3 ; pl. 96, n. 2 F. X. Kraus, *Geschichte der christl. Kunst*, t. I, p. 174, 505, fig. 390-392 ; H. Graeven, *Elfenbeinwerke*, série I, n. 24-25 ; E. Molinier, *op. cit.*, t. I, p. 64 65 ; G. Stuhlfauth, *op. cit.*, t. I, p. 32.

4. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 998 ; A. Venturi, *op. cit.*, t. I, p. 77, fig. 60 ; Garrucci, *op. cit.*, t. VI, pl. 459, n. 4 ; H. Graf, *Kataloge des bayerischen National-Museum*, t. V ; *Römische Alterthümer*, pl. VI, n. 157.

5. Maximien, né à Pola, en 498, évêque de Ravenne en 546, mort en 553.

de face, violait les proportions du canon de la figure humaine, déformait la perspective ou l'appliquait à rebours [1].

On ne saurait guère exagérer l'importance du trône de Maximien, monument du VI[e] siècle, exécuté sur commande entre 546 et 553, et d'une authenticité bravant toute discussion [2]. Ce siège et les ornements qui le recouvrent ont été souvent reproduits. Son importance est telle que nous lui consacrerons une longue étude dans le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*. Ici, nous n'entreprendrons pas de le décrire, mais simplement de déterminer son rang parmi les monuments chrétiens de la sculpture en ivoire [3]. La partie antérieure du siège montre saint Jean-Baptiste et les quatre évangélistes. A la date où ils furent sculptés, au sein de l'universelle décadence, ces bas-reliefs constituent un véritable événement artistique. Mais c'est un triomphe sans lendemain. Non seulement les monuments en ivoire contemporains de celui-ci n'en approchent d'aucune manière, mais le siège tout entier est bien loin d'offrir dans toutes ses parties cette incomparable maîtrise. Les bas-reliefs qui ornent les côtés portent sans doute la marque de leur origine égyptienne, mais quelle chute en passant de la face antérieure aux tableautins des côtés. Nous ne croyons pas que la même main ait sculpté tous les bas-reliefs, à moins d'admettre que le maître n'a pas eu le loisir d'achever son œuvre dont une partie seulement était terminée quand il lui manqua. Et même cette hypothèse est à peine acceptable tant le travail est différent. Cependant l'intérêt de l'œuvre tient moins à sa perfection qu'à toutes les promesses qu'elle contient. Jamais, parmi bien des puérilités et des maladresses, l'artiste n'est poncif et commun. Il vise toujours à l'effet dramatique, au point culminant de l'émotion de la scène qu'il traite. Animalier et ornema-

1. G. Millet, *L'art byzantin*, dans A. Michel, *Histoire de l'art*, t. I, p. 265.

2. L'évêque y a fait sculpter son monogramme : *Maximianus episcopus*. Le siège mesure 1 m 24 en hauteur et 0 m 63 en largeur. Bibliographie dans G. Stuhlfauth, *op. cit.*, p. 86, note. 2. On a contesté la tradition qui attribue ce siège à Maximien et on a tenté d'établir par des raisons assez plausibles que ce meuble ne fut apporté à Ravenne qu'au début du XI[e] siècle, époque où un doge de Venise l'aurait offert à l'empereur Othon III.

3. Les seules reproductions qui aient une valeur scientifique sont celles de E. Molinier, *op. cit.*, t. I, pl. VII, et A. Venturi, *Storia*, t. I, fig. 278-307 ; Ch. Diehl, *Ravenne*, in-8°, Paris, 1903, p. 1, 95-99, 108, d'après J. Strzygowski, *Der Elfenbeinthron des Bischofs Maximian in Ravenne*, dans *Allgemeine Zeitung*, beiläge n. 209, p. 520, fait de cet ouvrage le chef-d'œuvre de l'art antiochénien. Cf. Corrado Ricci, dans *Arte italiana decorativa e industriale*, 1898, p. 42 sq.

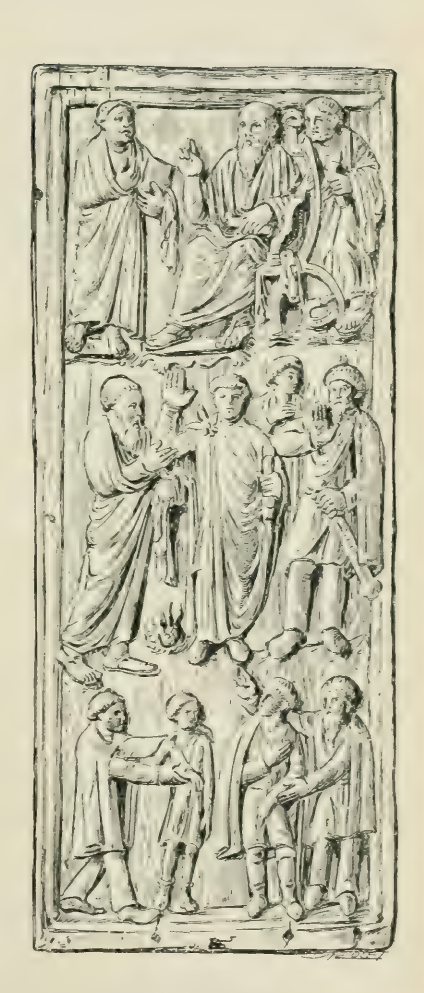
niste irréprochable dans les frises qu'il prodigue et dont il fouille l'étroit espace avec une fougue, un entrain, une exubérance allant parfois jusqu'à l'encombrement, c'est dans le modèle humain et l'ordonnance des compositions qu'il se montre ingénieux ou profond. Presque chaque panneau réserve une surprise, un de ces traits qui frappent, qui touchent, qui intéressent et qui font dire : « Comme c'est bien cela ! » C'est en s'engageant sans réserve dans la voie du réalisme que le tabletier arrive à ce résultat. Réalisme qui ne dédaigne pas l'observation psychologique ni l'observation des détails du type ethnique et jusqu'aux déformations, aux tares du corps humain. Tout ceci révèle un souci croissant d'information, la négligence et l'indifférence à l'égard des modèles et des formules classiques dont on ne garde que les méthodes et non plus les règles [1].

VII. L'ivoirerie latine.

Nous avons retiré aux artisans latins, principalement italiens, plusieurs ouvrages ; nous devons leur laisser ceux qui leur appartiennent en propre. Incontestablement, le plus remarquable d'entre eux, existant aujourd'hui, est un diptyque conservé au musée de Bargello, à Florence. Le monument, d'une rare beauté, est indemne de toute influence grecque ou égyptienne. Il est d'inspiration gréco-romaine, c'est-à-dire ce qu'on entendait au ve et au vi^e^ siècle par ce terme [2]. Le premier feuillet représente Adam dans le Paradis ter-

1. On relèvera cependant dans ce vaste ensemble un certain nombre de figures empruntées directement à l'art classique : frères de Joseph représentés en bergers antiques munis du *pedum* ; génie ailé portant une torche devant Pharaon endormi. Pour s'expliquer la présence de ces figures il faut se rappeler qu'elles tiennent un emploi. Un berger qui n'eût pas été habillé à la mode consacrée — et il devait y en avoir beaucoup au vi^e^ siècle — n'eût pas été reconnu pour tel, dès lors le sens de la scène échappait. Un génie du sommeil qui n'eût pas été Hypnos lui-même manquait le but, il fallait donc en passer par les types consacrés et non encore déchus de leurs antiques significations. Mêmes observations pour le personnage figurant le fleuve du Jourdain dans la scène du baptême de Jésus. D'ailleurs ces types conventionnels avaient encore des siècles de vie devant eux. La lipsanothèque de Brescia donnerait lieu à des remarques analogues. Cf. A. Venturi, *Storia*, t. i, fig. 273-277 ; Garrucci, *Storia*, t. vi, pl. 441-445 ; G. Stuhlfauth, *op. cit.*, p. 39, note 5. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. ii, art. Brescia.

2. A. Héron de Villefosse, *Feuille de diptyque consulaire conservée au musée du Louvre*, dans la *Gazette archéologique*, 1884, p. 117-128 ; Grivaud de la Vincelle, *Monuments antiques inédits*, in-4°, Paris, 1817, t. ii, pl. xxviii, p. 232 ;

260-261. — Diptyque du Musée de Florence, d'après une photographie.

restre, nu, assis sous l'ombrage d'un arbre qui paraît être un chêne. C'est un homme jeune, presque un adolescent, au visage agréable, à la chevelure crépue. Malgré le développement anormal des mains et des pieds, l'ensemble est harmonieux et fort, le dessin correct, le modèle plein et vigoureux. Bien qu'on n'ait figuré aucun siège, le personnage est assis d'aplomb, il donne l'impression de la souplesse dans la force. Chacun des animaux qui l'environne est traité avec un art et une science qui en font des morceaux achevés. L'ivoirier qui a dessiné ces animaux n'était pas un artiste comme tant d'autres parmi ses contemporains. Il avait l'intelligence de la nature et l'émotion en face de la vie. Il était plus qu'un dessinateur et un sculpteur, il était un « animalier ». On ne peut, croyons-nous, le faire vivre plus tard que le v[e] siècle [1]. Le second feuillet du diptyque doit avoir été travaillé par la même main qui s'y révèle non moins experte devant le modèle humain que devant la nature champêtre. Ce feuillet interprète trois épisodes de la vie de l'apôtre saint Paul racontés au chapitre xxviii[e] du livre des *Actes*. Le premier registre montre Paul assis et bénissant ; le deuxième registre rappelle le danger que fit courir à l'apôtre la morsure d'une vipère au moment où il débarquait à Malte. Le troisième registre représente l'apôtre guérissant le père de Publius, *princeps* de l'île, épuisé de fièvre et de dysenterie. Le souci de la « couleur locale » est ici bien manifeste, dans la représentation des manteaux de peau que portent les insulaires ; mais c'est par l'ensemble de ses qualités que ce diptyque conquiert une place éminente. Il marque mieux et plus nettement qu'aucune autre pièce la distance qui continue à séparer l'art indigène, qu'on serait tenté de croire disparu depuis longtemps, des écoles italiennes travaillant sous l'influence et la direction de maîtres grecs ou égyptiens. C'est le dernier monument de l'art augustal et comme son imposante et suprême revendication à l'instant de sa disparition (fig. 260-261).

E. Molinier, *Hist. gén. des arts*, t. I, p. 22, 57, pl. v, n. 2 ; p. 58 ; A. Venturi, *Storia*, t. I, p. 421, fig. 385 ; p. 504 ; Denon, *Monuments des arts et du dessin*, t. I, pl. 38 ; Garrucci, *Storia*, t. VI, pl. 451, 452 ; Westwood, *Fictile ivories*, p. 48, n. 112, 113 ; G. Stuhlfauth, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, p. 35.

1. E. Molinier, *op. cit.*, t. I, p. 57 : VI[e] siècle ; V[e] ou VI[e] siècle ; *Ibid.*, p. 58 : V[e] siècle ; G. Stuhlfauth, *op. cit.*, p. 35 : milieu du V[e] siècle ; A. Venturi, *op. cit.*, t. I, p. 504 : V[e] siècle.

VIII. L'ivoirerie byzantine.

Si le rôle de l'Occident se réduit ainsi à bien peu de chose, ne semble-t-il pas que celui de Constantinople n'existe plus? Constantinople n'a pas été absolument stérile. Il faut avant tout lui restituer cet admirable feuillet de diptyque représentant un ange, que conserve le British Museum [1]. J. Labarte propose d'attribuer à l'école des ivoiriers de la même ville la couverture d'ivoire d'un livre qui a appartenu au trésor de Metz [2]; malheureusement il n'apporte aucune raison de cette attribution. Nous serions très disposé, avec le même érudit, à restituer à Constantinople les deux plaques d'ivoire d'un évangéliaire de Milan [3]. Ces plaques appartiennent à la série des diptyques à cinq compartiments, mais ici le compartiment central a reçu une croix gemmée et un agneau en verroterie cloisonnée. C'est une première et notable variante avec le groupe syro-alexandrin. Une autre raison nous porte à croire à l'origine constantinopolitaine de ces feuillets; c'est la preuve que les ateliers de Constantinople ont copié les diptyques syro-égyptiens à cinq compartiments; l' « ivoire Barberini » ne laisse aucun doute à ce sujet [4]. De plus, nous savons que ces ateliers ont dû exécuter une grande partie des diptyques de consuls ou de fonctionnaires, si nombreux au VIe siècle [5], et le beau diptyque d'Areobindus nous

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 627.

2. *Hist. gén. des arts industriels*, t. I, p. 31, pl. IV: voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 769. E. Molinier, *op. cit.*, t. I, p. 60, note 4. Au sujet de cet ivoire et du *ms. 9393* du fonds latin de la Bibliothèque nationale, provenant de Metz, M. L. Weber, de Reimingen (Alsace), prépare une importante publication sur les miniatures et ivoires des anciens manuscrits messins. La planche L reproduit l'ivoire du *ms. 9393*. M. E. Molinier, *op. cit.*, t. I, p. 60,61, reconnaît « que cet ensemble a pu être sculpté en Italie, mais par un ouvrier qui subissait l'influence des Byzantins, tant au point de vue de la décoration qu'au point de vue de l'iconographie, nul doute d'ailleurs que, très habile lui-même, cette influence ne se soit réduite pour lui à un minimum ».

3. *Hist. gén. des arts ind.*, t. I, p. 32, pl. V; A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. I, p. 424-425, fig. 388-389. Molinier; *op. cit.*, t. I, p. 61, note 2.

4. Ch. Diehl, *Justinien*, 1901, frontispice. J. Strzygowski, *Hellenistische und Koptische Kunst*, p. 28, y voit Constantin et non Justinien, il revendique pour lui une origine égyptienne.

5. E. Molinier, *Hist. gén. des arts appliqués à l'industrie*, t. I, p. 29-39, 40-42, 44-48.

prouve que ces ateliers se préoccupèrent de reproduire les modèles des ateliers syro-égyptiens [1].

Mais, en définitive, ces quelques pièces ne sont pas des œuvres de franchise. De toutes parts se révèle le compromis, ou, si l'on veut, la transition. Les deux ivoires provenant du trésor de Metz [2] n'offrent plus l'architecture romaine, mais gardent, pour les personnages, les costumes purement romains. Les deux plaques de l'évangeliaire de Milan montrent, au contraire, l'architecture romaine telle que nous la retrouvons sur les sarcophages : le tombeau du Christ est encore figuré par l'*heroon* précédé d'un escalier, comme dans les fresques des catacombes, au lieu d'être représenté par la rotonde byzantine. D'autre part, l'iconographie latine recule devant l'envahissement des légendes apocryphes chères aux Byzantins. Le style subit, lui aussi, l'influence mitigée de l'art latin. Les ivoires de Metz sont travaillés à jour, suivant un goût artistique plus voisin des découpures sur pierre de Ravenne que des fonds d'architecture des sarcophages latins. Le revers du diptyque d'Aréobindus, un peu postérieur à celui du Bargello [3], marque la rupture

1. Ce diptyque d'Areodindus (Molinier, *op. cit.*, pl. III ; Héron de Villefosse, *Feuille de diptyque consulaire conservée au musée du Louvre*, dans la *Gazette archéologique*, 1884, p. 117-128) s'inspire étroitement des motifs zoomorphiques et ornementaux de la chaire de Maximien de Ravenne. Il est possible qu'il faille pousser plus loin la série qu'on peut créer à l'aide de ces copies byzantines. Halitgarius, évêque de Cambrai, au IX[e] siècle, rapporta des tablettes d'ivoire de Constantinople : *tabulas eburneas quibus libri cooperti ibidem esse spectantur*, dans *Monum. German. script.*, t. VII, p. 416. Ces ivoires ont pu être copiés par des artistes carolingiens. N'est-ce pas alors qu'auront été apportés en Gaule, soit de Constantinople, soit de Palestine ou d'Égypte, des pièces comme l'Évangéliaire de Saint-Andoche de Saulieu, dont les sujets sont identiques à ceux de l'Évangéliaire de Saint-Lupicin, à moins qu'ils ne soient des copies exécutées en Gaule. A. Darcel, *Exposition rétrospective de l'art français au Trocadéro*, 1889, p. 9, n. 70 ; J. Carlet, *Note sur l'église Saint-Andoche de Saulieu ; Mémoires de la commis. des antiq. de la Côte-d'Or*, 1858, t. V, pl. XI, p. 81-114 ; E. Molinier, *op. cit.*, t. I, p. 73, note 4 ; G. Stuhlfauth, *op. cit.*, p. 97 ; *Trésor des églises et objets d'art français exposés en 1889 au palais du Trocadéro*, t. I, n. 11.

2. Mss. latins, *n. 9388* et *9393* de la Bibliothèque nationale.

3. E. Molinier, *op. cit.*, t. I, p. 22, n. 13, pl. III ; p. 58. « Dans la bordure plus de motifs stylisés et alternant régulièrement ; [l'ivoirier] emploie les végétaux à la façon des décorateurs de sarcophages ; dans la plante il ne considère plus ni la feuille, ni la fleur, ni le fruit ; il la veut représenter dans son ensemble, depuis son pied jusqu'à l'extrémité de sa tige, et au milieu de cette forêt en raccourci courent et s'agitent une foule de petits animaux. C'est là un

maladroite, mais volontaire, avec les traditions gréco-romaines et classiques, il annonce les premiers et presque inintelligibles bégaiements d'une langue nouvelle.

IX. Bibliographie.

C. J. Ansaldi, *Epistola di diptycho Quiriniano*, dans Calogerà, *Raccolta d'opusculi*, 1749, t. XL, p. 187-236; A. Ashpitel et A. Nesbitt, *Two memoirs of saint Peters's Chair preserved in Rom*, in-fol., London, 1870; G. M. Bianconi, *Osservazioni di un frammento di tavoletta antica d'avorio stimata consolare*, in-4, Bologne, 1775; A. Billiet, *Dissertation sur les diptyques*, dans les *Mém. de la Soc. acad. de Savoie*, 1846, t. XII, p. 559-604; A. Chabouillet, *Dissertation sur les diptyques consulaires*, dans la *Revue des Soc. savantes*, 1873, t. VI, p. 272-303; P. Clemen, *Merowingische und karolingische Plastik*, dans *Jahrbücher des Vereins von Alterthumfreunden im Rheinlande*, 1892, t. LXXXII, p. 108-146; A. Darcel, *Trésor des églises et objets d'art français appartenant aux musées exposés en 1889 au palais du Trocadéro*, 3 vol., Paris, 120 planches; Darcel, *Les ivoires*, dans *La collection de M. Fred. Spitzer*, 6 vol., Paris, 1890-1892; E. Dobbert, *Zur Geschichte des Elfenbein Sculptur*, dans *Repertorium fur Kunstwissenschaft*, 1883, t. VIII; *Zur Entstehunggeschichte des Crucifixes*, dans *Jahrbuch der königl. Preuss. Kunstsammlungen*, Berlin, 1881; S. Donati, *De' dittici degli antichi, profani e sacri libri III*, in-4, Lucca, 1753; A. Dragoni, *Sul dittico eburneo dei SS. martiri Theodoro e Acacio esistente nel museo Ala Ponzoni*, in-4, Parma, 1810; E. du Sommerard, *Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art*, in-12, Paris, 1884; J. Ficker, *Die Darstellungen der Apostel des altchristlichen Kunst*, dans *Beiträgen zur Kunstgeschichte*, nouv. série, t. V, Freiburg, 1887, p. 145-149; R. Förrer et G. A. Müller, *Kreuz und Kreuzigung Christi in ihrer Kunstentwicklung*, in-4, Strasburg, 1894;

exemple de cette décoration de style tout nouveau, telle que nous en trouvons des spécimens sur les entablements des constructions de la Syrie centrale, telle que nous la retrouvons sur les bordures du siège d'ivoire de Ravenne. Mais ce n'est pas sur les ivoires seulement que ces tendances se font jour : sur les sarcophages, partout on adopte la même convention : le sculpteur qui veut représenter la vigne symbolique représente un cep de vigne tout entier avec sa souche, ses feuilles, ses grappes. »

Notons encore quelques monuments avant de finir : F. Hermanin, *Alcune avori della collezione del conte Stroganoff in Roma*, dans *L'arte*, 1898, I, p. 1-11; Ettore Modigliani, *Avori dei bassi tempi rappresentanti una imperatrice*, dans *L'arte*, 1898, p. 365-367; Strzygowski, *Das Christus Täfelchen von Elephantine*, dans *Römische Quartalschrift*, 1898, t. XII, p. 22-25, fig. 3; A. Rosso, *Le coperte eburnee di un evangeliario della biblioteca Barberini*, dans *Bessarione*, 1900, p. 171-178, pl. I, représentant l'Ascension et la Pentecôte.

C. Friedrich, *Die Elfenbeinreliefs an der Kanzel des Doms zu Aachen*, in-8, Nürnberg, 1883; Frisi, *Memorie storiche di Monza e sue Corti*, 3 vol. in-4, Milano, 1794; Fr. Gori, *Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum*, 3 vol. in-fol., Florentiae, 1759, 110 pl.; H. Graeven, *Enstellte Consulardiptychen*, dans *Römische Mittheilungen*, 1892, t. VII, p. 204; Fr. Hahn, *Funf Elfenbeingefässe der frühesten Mittelalters*, in-4, Hannover, 1862; R. Kanzler, *Gli avori dei musei profano e sacro della biblioth. Vaticana*, in-fol., Roma, 1903; Fr. Kügler, *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, 3 parts, Stuttgardt, 1853, 1854; J. Labarte, *Histoire générale des arts industriels*, in-4, Paris, 1872, t. I, p. 183-294; J. H. Leich, *De diptychis veterum et de diptycho eminentissimi Quirini diatribe*, in-4, Lipsiae, 1743; W. Maskell, *Description of the ivories ancient and medieval in the South-Kensington Museum*, in-12, London, 1872, p. I-CVIII; A. S. Mazochi, *De diptycho Quiriniano et Brixiano epistola*, dans Calogerà, *Raccolta*, 1746, t. XXXIV, p. 387-448; W. Meyer, *Zwei Antike Elfenbeintafeln der kgl. Staatsbibliothek in München*, dans *Abhandlungen der philos.-philol. Klasse. Bayer. Akad. d. Wissenschaften*, 1881, t. XV. Cf. C. Jullian, dans la *Revue critique*, 1881, p. 354-358; E. Molinier, *Hist. génér. des arts appliq. à l'industrie*, in-fol., Paris, 1895, t. I; A. Nesbitt, *On a box of carved ivory of the sixth century*, in-8, London, 1876; Fr. Pulszki, *Catalogue of the Fejervary ivories in the museum of Joseph Mayer, preceded by an essay on antique ivories*, in-8, Liverpool, 1856; G. Rolhault de Fleury, *La Messe*, in-4, Paris, 1888-1889, t. V, p. 60 sq.; t. VI, p. 115 sq.; *La sainte Vierge*, in-4, Paris, 1878; H. Rosweyde, *De diptychis veterum christianorum*, dans *Vitae Patrum*, in-fol., Antwerpiae, 1615, p. 1024; Salig, *De diptychis veterum tam profanis quam sacris*, in-4, 1731; Sacken, *Zwei vormittelalterliche Elfenbeinbuchsen im K. K. Münz-und Antiken Kabinete*, dans *Mittheilungen der K. K. Central Commission*, 1876; G. Schaefer, *Die Denkmäler der Elfenbeinplastik des grossherzoglichen Museums zu Darmstadt*, Darmstadt, 1872; A. Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, 2 vol. in-8, Bonn, 1886; J. Strzygowski, *Das Etschmiadzin Evangeliar*, in-4, Wien, 1892; *Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria*, in-8, Vienne, 1902; *Koptische Kunst*, in-fol., Wien, 1904; G. Stuhlfauth, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, dans Ficker, *Archäologische Studien zur christlichen Alterthum und Mittelalter*, in-8, Freiburg, 1896; Westwood, *A descriptive catalogue of the fictile Ivories in the South Kensington Museum*, in-8, London, 1876; Fr. Wieseler, *Das Diptychon Quirinianum zu Brescia nebst Bemerkungen über die Diptychen überhaupt, eine archäologische Abhandlung*, in-8, Göttingen, 1868. Digby Wyatt and Edmund Oldfield, *Notices of sculpture in ivory*, in-8, London, 1856.

CHAPITRE VIII

LA GLYPTIQUE

I. *Glyptique romaine.* — II. *Glyptique byzantine.* — III. *Glyptique asiatique.* — IV. *Les symboles.* — V. *La crucifixion.* — VI. *Les sujets composés.* — VII. *Le Bon Pasteur.* — VIII. *L'ancre et le poisson.* — IX. *Le navire.* — X. *La colombe.* — XI. *Le monogramme.* — XII. *Les portraits.* — XIII. *Les gnostiques.* — XIV. *Bibliographie.*

I. Glyptique romaine.

La gravure en pierres fines ou glyptique[1] a été employée par les anciens avec un art si consommé que la perfection n'a pu en être surpassée, même par les maîtres de l'époque de la Renaissance. Il suffirait de rappeler le « grand camée de France » célébrant l'apothéose de Germanicus, exécuté vers l'an 19 ou vers l'an 37 de notre ère, et le « grand camée de Vienne » représentant « la gloire d'Auguste » pour se convaincre du degré de science auquel les graveurs étaient parvenus dès le début de l'époque chrétienne. Le nombre de leurs ouvrages portant des sujets et des symboles chrétiens est assez considérable. Bien qu'il soit impossible de déterminer avec une précision, même relative, la date des pierres gravées et que, de ce fait, on se trouve exposé à dépasser les limites chronologiques rigoureuses que nous assignons à nos recherches, nous espérons cependant réduire le plus possible des écarts que nul ne saurait se flatter d'éviter complètement.

Camées[2] et intailles[3] appartenant aux trois premiers siècles de la société chrétienne se distinguent par l'usage des mêmes types symboliques que la fresque, la sculpture et le bas-relief prodiguent de

1. Γλύπτω, je grave.

2. Le camée est produit par la gravure en relief, ce que les Grecs désignaient par le nom de ἀναγλυφή et les Romains par ceux de *caelatura*, *scalptura*.

3. L'intaille s'obtient par la gravure en creux, la διαγλυφή des Grecs. A Rome, les graveurs d'intailles s'appelaient *cavatores*, *signarii*.

leur côté, et nous n'avons ni un texte ni un indice quelconque donnant lieu de penser que la glyptique ait retardé sur les autres arts. L'engouement extraordinaire du public et les prix fabuleux que les amateurs consentaient à donner pour les ouvrages de glyptique provoquèrent l'industrie des faussaires. On fabriqua des camées et des intailles en pâte de verre qui ressemblaient à s'y méprendre aux joyaux en pierres fines. De nos jours encore une analyse très attentive peut seule parfois réussir à distinguer les pâtes vitreuses des véritables gemmes. Malheureusement la glyptique et la verrerie ne s'appliquent à produire les sujets chrétiens qu'à une époque où la décadence est déjà venue. Dès le milieu du IIe siècle, la glyptique tombe dans une médiocrité profonde. Les traditions de l'art hellénique se perdent et bientôt s'oublient. Jamais la mode n'a été plus favorable à ces ouvrages, néanmoins, dès qu'on dépasse l'époque de Caracalla, il est rare de rencontrer un camée qui vaille la peine d'être compté parmi les œuvres d'art. Quant aux intailles, elles pullulent véritablement et ne nous offrent rien qui mérite l'attention de l'artiste. La Renaissance constantinienne ne se désintéresse pas de la glyptique. Les camées sont nombreux et ils atteignent des dimensions abandonnées depuis l'époque d'Auguste ; sans doute le style et la technique ne rappellent plus les œuvres parfaites de cette époque, cependant les compositions conservent des qualités sérieuses et même un certain agrément. Les artistes ne se bornent pas à la gravure, ils s'attaquent, comme leurs devanciers du Ier siècle, aux bustes en ronde bosse. Mais cette tentative n'aura pas de lendemain. « Descendons un siècle, écrit M. Babelon [1], et nous constaterons que la Renaissance constantinienne n'a été qu'un relèvement momentané ; la glyptique retombe plus bas qu'elle n'est jamais descendue (fig. 262) [2], à ce point que, seul, le type est susceptible de compter comme une curiosité, d'apporter quelque élément nouveau à l'histoire et à la reconstitu-

1. E. Babelon, *La gravure en pierres fines, camées et intailles*, in-8°, Paris, 1894, p. 186 sq.

2. Jaspe rouge de basse époque romaine. Rappelons que malgré la direction originale dans laquelle s'engage la glyptique constantinienne et bien que nulle confusion ne soit possible entre les types primitifs et les types byzantins, quelques-uns des premiers ont persisté longtemps. Voir une sardoine à trois couches du Cabinet de Munich, représentant Daniel entre deux lions, cf. A. Furtwaengler, *Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*, in-4°, Leipzig, 1900, pl. 67, n. 1. Il existe une réplique au musée de Naples, n. 1497.

tion archéologique de cette époque : tout peut s'y trouver représenté, sauf l'élément artistique. Voyez, par exemple, cette cornaline du Cabinet des médailles : c'est un sujet chrétien. Une colombe, une palme et une couronne accompagnent un grand monogramme. Son style la place au VIe siècle, et le monogramme offre une analogie frappante avec ceux des monnaies mérovingiennes et ostrogothes. Elle est sans doute intéressante, mais, pour l'art, c'est la déchéance absolue. Quelle barbarie dans le travail ! Quelle inexpérience dans le maniement de la bouterolle et de la tarière ! Qui pourrait contester, à cette vue, que, dans le monde romain occidental, la glyptique se débat impuissante dans les dernières convulsions d'une lente agonie. »



262. — Jaspe rouge. D'après Babelon, *La gravure en pierre fine*, fig. 4.

II. Glyptique byzantine.

Cette rapide décadence avait été précipitée et consacrée par la translation à Byzance du siège de l'empire en 328 ou 329. L'Occident se trouva soudain dépouillé, au profit de l'Orient, des chefs-d'œuvre sans nombre entassés à Rome. Non seulement les statues, mais les gemmes, les camées, les intailles, les vases murrhins furent transportés à Byzance. Cependant la glyptique n'y connut qu'un éclat passager ; de très bonne heure on renonça à accroître des trésors qu'on désespérait d'égaler en perfection. Ce fut par acquisitions beaucoup plus que par fabrication que la glyptothèque impériale s'enrichit. Néanmoins les artistes byzantins s'adonnèrent souvent avec succès à la gravure en pierres fines. Eux seuls conservaient la tradition technique d'un art délicat entre tous, et s'ils se trouvaient distancés par les maîtres de l'âge classique, ils pouvaient soutenir sans crainte, pendant plusieurs siècles, la comparaison avec les artistes de la Renaissance constantinienne. Cependant la verve tombait peu à peu ; on travaillait de recette, ou bien on démarquait les types antiques. Un onyx de la collection du British Museum représente l'Annonciation. La vierge Marie offre un type byzantin caractérisé, mais l'artiste ne possédait que ses modèles, il avait besoin d'un ange Gabriel et, faute de le rencontrer, il remplaça l'ange par un Cupidon nu, le

bras levé, qui, à la rigueur, pouvait signifier à peu près ce qu'on attendait de lui[1]. M. E. Babelon rapporte deux exemples caractéristiques de « désaffectation » des pierres fines. Certaines gemmes données aux églises ne pouvaient être adaptées à leur destination nouvelle par des retouches qui eussent entraîné la mutilation et, parfois même, la destruction. On s'y prenait autrement ; on donnait une interprétation nouvelle et un peu inattendue de la gemme, mais, somme toute, on respectait l'œuvre d'art. « C'est ainsi que le grand camée du Cabinet des médailles fut entouré d'un encadrement qui comprenait les figures des quatre Évangélistes, chef-d'œuvre lui-même de l'orfèvrerie byzantine ; au lieu du triomphe de Germanicus, ce monument fut ainsi un souvenir des patriarches bibliques, et c'est comme représentant la gloire de Joseph, fils de Jacob, qu'il fut porté solennellement dans les processions et les pompes religieuses[2]. » Un camée de l'époque constantinienne montre deux bustes impériaux en très haut relief ; son propriétaire l'offrit dans une riche monture qui existe encore à l'église des Saints-Serge-et-Bacchus, à Constantinople. On imagina alors de graver à la pointe à côté des deux bustes impériaux les noms des deux saints : Ο ΑΓΙΟϹ ϹΕΡΓΙΟϹ et Ο ΑΓΙΟϹ ΒΑΚΧΙΟϹ.

III. Glyptique asiatique.

La glyptique sassanide rivalise pendant deux siècles, du IIIe au Ve siècle, avec les gemmes les plus parfaites de l'Orient asiatique. Suse et Ctésiphon deviennent centres d'une civilisation exquise à l'époque où des églises importantes et prospères se multiplient dans l'empire perse. Nul doute que leurs trésors n'aient été largement dotés des œuvres de glyptique et d'orfèvrerie locale dont la persécution les dépouilla. Les Byzantins, malgré leur répugnance pour une nation ennemie et irréconciliable, recherchèrent avec passion les produits de l'art sassanide. Parmi ceux qui sont parvenus jusqu'à nous, les plus parfaits appartiennent à l'histoire profane, tels sont la belle sardonyx portant représenté le combat d'Ardeschir Babagan contre le taureau Nandi et le célèbre camée montrant le roi Sapor Ier faisant prisonnier l'empereur Valérien sur le champ de bataille. La glyptique chrétienne asiatique n'offre rien de com-

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 610.
2. E. Babelon, *op. cit.*, p. 188.

parable à ces chefs-d'œuvre. A. Chabouillet a signalé le premier dans les collections du Cabinet de France, quelques « pierres de travail et de style oriental offrant des sujets chrétiens »[1]. Il les juge antérieures à la persécution de Sapor II et à l'année 340 de notre ère; mais cette date doit être abaissée dans plusieurs cas[2]. Tous les sujets ne sont pas nouveaux et n'offrent pas de variantes notables d'après les types que nous connaissons. Les plus remarquables sont : la Vierge assise tenant l'enfant Jésus[3]; la rencontre de la Vierge et de sainte Elisabeth, debout, se donnant la main[4]. King juge



263. — La Visitation.
D'après Babelon,
Guide illustré au Cabinet des médailles, fig. 22.



264. — Poisson et chrisme.
D'après Garrucci,
Storia dell' arte cristiana, fig. 477, n. 26.

cette pierre très ancienne à cause de sa légende pehlvie en caractères liés[5] (fig. 263).

Deux scènes nous représentent le sacrifice d'Abraham[6] et saint Jean coiffé de la mitre épiscopale, vu à mi-corps dans une vasque pleine d'huile bouillante ; de chaque côté une palme[7]. Cette représentation si rare d'un épisode de martyre doit être rapprochée de celle que nous offre un jaspe rouge qu'on peut dater du IIIe siècle[8]

1. Chabouillet, *Catalogue*, in-12, Paris, 1858, p. 191. Cf. E. Thomas, *Notes upon Sassanian coins and gems*, London, 1871.

2. N. 2166. Le Bon Pasteur portant la brebis sur ses épaules, à ses pieds deux brebis. Nicolo du cabinet des médailles.

3. N. 1331 (= Babelon, *Guide illustré*, n. 1400 *b*) ; grenat, avec légende pehlvie.

4. N. 1332 (= Babelon, *op. cit.*, n. 1400 *d*), cornaline. Comparez une émeraude gravée, intaille grossière représentant l'Annonciation du trésor de Guarrazar, cf. Babelon, *La glyptique au moyen âge*, p. 10 ; *Comptes rendus de l'Acad. des Inscriptions*, 1895.

5. C. W. King, *Antique gems and rings, their origin, uses and value, as interpreters of ancient history and as illustrative of ancient art with hints gem collectors*, in-8°, London, 1860, p. 84.

6. N. 1330 (= Babelon, *op. cit.*, n. 1400 *a*), sardonyx rubanée.

7. Babelon, *op. cit.*, n. 1400 *f*, jaspe rouge.

8. C. W. King, *op. cit.*, p. 352; dans l'édition de 1872, le même auteur, t. II, p. 33, abaisse cette gemme jusqu'au règne de Théodose, t. I, fig. 78.

et qui représente une femme agenouillée devant un bourreau prêt à lui couper la tête, l'exergue porte les lettres ANFT, *an(ima) f(or) t(is)* ?

Un sceau annulaire, de travail asiatique, montre le poisson placé au centre du chrisme qu'il traverse [1]. Ce type est unique (fig. 264). D'un caractère artistique moins franc sont quelques pierres précieuses que nous hésitons à rattacher à la glyptique asiatique. Elles font partie de la riche collection du British Museum [2]. Plusieurs d'entre elles ont été données dans différents articles du *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* [3].



265. — Bon Pasteur.


266. — Bon Pasteur.

A ces gemmes asiatiques nous rattacherons deux pierres dont les symboles offrent quelques caractères inattendus qui s'expliquent peut-être par le fait d'une trouvaille exotique — une de ces pierres a été rapportée de l'Inde — mais nous ne pouvons songer à en faire dans ce livre l'étude approfondie qu'elles réclament.

La première (fig. 265) semble pouvoir remonter jusqu'à la fin du IIe siècle. Publiée une première fois par Gori [4], si on s'en rapporte à son croquis, accepté par C. W. King [5], les brebis seraient remplacées par deux chiens, dont l'un lève la tête vers son maître, ce qui

1. Chabouillet, n. 1333 ; Garrucci, pl. 477, n. 26 ; cornaline.

2. O. M. Dalton, *Catalogue of christian antiquities*, in-4°, London, 1901, n. 82, 84, 86, 87, 90-93, 97-100.

3. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 606, 611, 612.

4. A. Gori, *Thesaurus gemmarum astriferarum*, in-4°, Florentiae, 1750, t. I, pl. CLXXXVII ; t. II, p. 82.

5. C. W. King, *Antiq. gems and rings*, in-8°, London, 1872, pl. IX, n. 2 ; Garrucci, *op. cit.*, pl. 492, n. 17, au revers, l'ancre accostée des deux poissons et la légende TERAVLLI = Tertulli. Cf. Gori, *op. cit.*, pl. CLXXXVIII, et t. III, p. 221-248. D'après C. W. King, *Nat. hist. of precious stones and gems*, in-8°, London, 1865, p. 160, 431, les deux astres figurés à gauche du pasteur, symboliseraient la présence divine.

nous rappelle les pastorales païennes ; outre le soleil et un croissant, le champ porte une inscription d'une interprétation laborieuse. King s'est souvenu très opportunément d'avoir lu sur un cachet qui lui avait été montré cette devise accompagnant un poisson [1] :

HΛEIC
ꟼXHI
c'est-à-dire : Ἦλ εἷς Ιησοῦς Χρίστος

Il est difficile de n'être pas frappé des similitudes que la légende de notre pierre, malgré son désordre, présente avec celle que nous venons de transcrire et qui pourrait être la formule originale. Enfin nous mentionnerons une sardoine trouvée à Murree (Peshawur, Inde). Cet ouvrage est d'une technique excellente, King l'a fait reproduire au double de la grandeur de l'original [2] (fig. 266). Dans un autre traité, le même antiquaire signale dans la collection Pearse une cornaline de grandes dimensions représentant le Bon Pasteur portant la brebis retrouvée et entouré de ces lettres : I·X·Θ·Y·C· Au revers on lit : XPICTЄ CωZЄ KAPΠIANON AЄΠOTЄ, « Christ sauve Carpianus pour toujours. » Cette cornaline proviendrait également du Nord de l'Inde [3].

Jusqu'ici, la glyptique orientale ne nous a offert que des spécimens intéressants, sans doute, mais sans cette cohésion qui permet seule de constituer un ensemble ; or le nombre restreint des gemmes s'oppose à tout essai de conclusion. Au point de vue de l'art, ces gemmes ne nous apprennent aucun fait qui ne soit mieux connu par la glyptique profane. Depuis Ardeschir et Sapor, la décadence s'accuse un peu plus profonde à chaque génération ; au VIe siècle, la glyptique sassanide vit sur des procédés d'ateliers, elle a perdu l'inspiration ; elle était un art, elle n'est plus dès lors qu'une industrie,

IV. Les symboles.

La glyptique chrétienne, romaine et byzantine, dont nous avons indiqué rapidement l'histoire, doit son importance beaucoup moins à son mérite artistique, presque toujours médiocre, qu'à sa significa-

1. *Ibid.*, p. 27, note *.
2. C. W. King, *Handbook of engraved gems*, in-8°, London, 1885, pl. XIV, n. 9 ; *Early christian numismatics and other antiquarian tracts*, in-8°, London, 1873, p. 324, cf. p. XXIII.
3. C. W. King, *Antiq. gems and rings*, in-8°, London, 1872, p. 30.

tion symbolique. On sait que le maître universellement écouté du *Didascalée* d'Alexandrie, Clément, considérait le choix des symboles décorant les pierres fines comme assez important pour attirer son attention. « Il nous est permis, enseignait-il, d'avoir un anneau qui serve à sceller. Les images qu'on y fait graver, et qui nous servent de sceau, doivent être de préférence une colombe, un poisson, un vaisseau aux voiles déployées et rapides ; on y peut même représenter une lyre comme Polycrate, ou une ancre comme Séleucus ; enfin un pêcheur au bord de la mer dont la vue nous rappellera saint Pierre et Moïse [1]. » Outre ces symboles, la glyptique chrétienne nous offre plusieurs exemplaires très antiques d'une représentation rare entre toutes, à tel point qu'on a cru longtemps qu'elle était introuvable sur les plus anciens monuments du christianisme : le crucifiement de Jésus. C'est par ce côté du sujet, d'une importance historique réelle, que nous aborderons notre étude.

V. La crucifixion.

Nous devons donner la première place à une intaille sur cornaline représentant le Christ en croix entouré de ses douze apôtres [2]. Ce bijou, que nous reproduisons en double grandeur de l'original, ne permet aucun doute sur son interprétation, puisqu'on lit sur le champ de la pierre le mot ΙΧΘΥC [3], il a été trouvé à Kustendje (= *Costanza*) en Roumanie, avec d'autres gemmes datant du Ier au IIIe siècle ; il semble qu'on puisse l'attribuer au IIe siècle (fig. 261).

Un fait presque unique parmi les pierres gravées chrétiennes est de retrouver un type qui se développe suivant une inspiration identique incontestable. C'est ce qui se produit pour la crucifixion que nous retrouvons, avec de légères modifications, sur une cornaline représentant le Christ crucifié entre ses douze apôtres rangés par groupes de six [4]. Cette fois, le crucifié est élevé sur un

1. Clément d'Alexandrie, *Paedagog.*, l. III, c. XI, *P. G.*, t. VIII, col. 633.

2. Cecil Smith, *The crucifixion on a greek gem*, dans *The annual of the British School at Athens*, 1896-1897, t. III, p. 201-206 ; O. Dalton, *Catalogue of early christian antiquities in the British Museum*, in-4°, London, 1901, pl. I, ligne 4, n. 43.

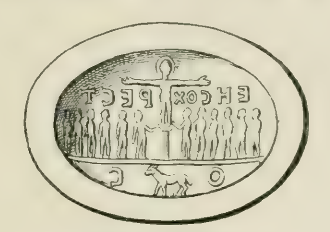
3. Les deux éclats dont a souffert la pierre ont enlevé trois figurines d'apôtres ; quant à l'apex de I du mot ἰχθύς, il est encore visible sur l'original.

4. R. Garrucci, *Storia dell' arte cristiana*, in-fol., Prato, 1872, t. VI, pl. 479, n. 15, cornaline faisant partie du cabinet du Dr Nott, à Rome ; l'explication en

suppedaneum d'une assez grande hauteur et, sous la croix, dans le registre inférieur, on voit un agneau. La légende est **EHCOXPEC-TOC** (Ἰησοῦς χρεστος). La plus remarquable particularité de cette



267. — Cornaline, d'après Dalton, *Catalogue*, pl. 1, n. 43.



268. — Cornaline, d'après Garrucci, *Storia*, pl. 479, n. 15.





269. — Jaspe rouge, d'après le *Bull. de la Soc. des antiq. de France*, 1868, p. 111.



270. — Sardoine, d'après Furtwaengler, *Die antiken Gemmen*, t. I, pl. LXVII, n. 6.

gemme est la présence du nimbe autour de la tête du Christ sur un monument du IIIe siècle au plus tard (fig. 268).

Il n'est pas douteux que nous ne nous trouvions en présence d'un type de la crucifixion adopté par les fidèles à une époque où les archéologues croyaient cette représentation absolument insolite. Il y a lieu de rapprocher nos deux monuments d'un jaspe rouge provenant de

est donnée t. VI, p. 124, n. 16 (au lieu de n. 15). F. X. Kraus, *Realencyclopädie*, in-8°, Freiburg im Br., 1886, t. II, p. 241. Comparer un jaspe vert de la collection de *Corpus Christi College*, dans Middleton, *The Lewis collection of gems and rings*, in-8°, Cambridge, 1892, class E, n. 1, p. 84. Le type se perpétue et on le retrouve sur un plat d'argent provenant de Syrie. Cf. Smirnoff, *Un disque syrien en argent à Perm* (en russe), dans *Matériaux pour l'archéologie de la Russie*, Saint-Pétersbourg, 1899, fasc. 22.

Gaza (Syrie) et gravé sur deux faces [1]. Au droit, un crucifié portant le nimbe crucifère flanqué de deux personnages de taille beaucoup moindre dans lesquels on semble avoir voulu faire distinguer un homme et une femme. Dans le champ, et au revers, quelques caractères dont le déchiffrement n'a pas abouti.

On a conclu de la forme de ces caractères que la pierre était gnostique et appartenait à la secte basilidienne. Nous ne voyons pas que les raisons qu'on en a apportées soient convaincantes et nous savons que les gnostiques ne faisaient point difficulté de graver leurs écritures sur des pierres portant des sujets sans aucun rapport avec l'inscription [2]. Il se pourrait qu'il en fût ainsi pour le jaspe de Gaza dont la représentation n'offre rien d'exclusivement gnostique [3] (fig. 269).

Nous ne pouvons omettre de rapprocher une sardoine du *Königl. Kabinet der Münzen* de Munich. Une grande croix avec ω α occupe le centre. De chaque côté, les douze apôtres sont rangés sur deux lignes. Dans la partie supérieure, est probablement représentée la scène de l'Annonciation. Travail médiocre qui peut être reporté au IIIe siècle au plus tôt [4] (fig. 270).

VI. Les sujets préférés.

Une catégorie de pierres gravées longtemps réduite à trois exemplaires, mais que la publication des catalogues de musées et l'attentive recherche des amateurs a depuis quelques années rendue plus riche, nous montre divers symboles chrétiens groupés dans le champ exigu d'une seule pierre.

Tous les symboles qui ornent ces pierres gravées nous sont con-

1. Cabinet de M. Gréville J. Chester, à Wakefield, Chabouillet, dans le *Bull. de la Soc. des antiq. de France*, t. XLIV, 1883, p. 313, 26 décembre, communication; A. de Longpérier, *Pierre gravée basilidienne représentant le Christ en croix*, dans le même recueil, 1868, t. XXX, p. 111, 12 juin, communication; F. X. Kraus, *Realencyclopädie*, t. II, p. 241, attribue à tort cette gemme à la collection du British Museum.

2. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 134-135.

3. A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen, Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*, in-4°, Leipzig, 1900, t. I, pl. 67, n. 4; t. II, p. 307, sardonyx à deux couches de couleur claire.

4. Remarquer que les anges sont du type le plus ancien, le type aptère; en outre, la disposition ω α paraît être également antique. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 12.

nus par d'autres monuments, mais leur présence sur les gemmes chrétiennes ajoute quelques scènes à celles des fresques et des bas-reliefs. C'est une extension nouvelle que prend ainsi l'histoire du symbolisme le plus ancien.

Nous retrouvons sur notre première gemme (fig. 271) le type du Bon Pasteur gouvernant un petit troupeau de sept brebis auxquelles répondent sept étoiles au firmament [1]; dans le lointain se voit la



271. — Pierre dure, d'après Garrucci, *Storia*, pl. 477, n. 6.



272. — Cornaline, d'après Garrucci, *Storia*, pl. 477, n. 11.

bergerie et le bélier couché devant la porte. Une lampe en terre cuite nous offre le même motif du berger aux sept brebis (la huitième est sur ses épaules) sous un ciel étoilé de sept étoiles disposées en forme de couronne [2] tandis qu'une fresque de la catacombe de Cyrène (fig. 217) nous montre le pasteur aux sept brebis auxquelles répondent sept poissons [3], enfin une fresque du cimetière de Prétextat, datant des premières années du IIIe siècle, représente le Bon Pasteur avec un troupeau de sept brebis [4]. Ce premier exemple pourrait, on le voit, suffire à montrer la place qu'il convient de faire aux pierres gravées parmi les monuments de l'antiquité chrétienne.

La cornaline du musée Kircher (fig. 272) présente six des symboles les plus en faveur parmi les premiers chrétiens [5]. Les proportions minuscules n'ont rien enlevé à la netteté de l'ensemble, à la

1. Garrucci, *op. cit.*, t. VI, pl. 477, n. 6.

2. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1870, pl. I, n. 1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 1040.

3. Pacho, *Relation d'un voyage dans la Marmarique, la Cyrénaïque*, etc., in-fol., Paris, 1827-1829, pl. 13, 51. Voir plus haut, fig. 217.

4. J. Wilpert, *Le pitture delle catacombe romane*, in-fol., Roma, 1903, pl. 51, n. 1.

5. R. Garrucci, dans la *Civiltà cattolica*, 1857, t. V, p. 731; traduct. dans les *Annales de philosophie chrétienne*, 1857, t. LIV, p. 390 sq. : *Explication d'un monument chrétien des premiers siècles réunissant tous les symboles chrétiens*; Garrucci, *Storia dell arte cristiana*, t. VI, pl. 477, n. 11; Martigny, *Dictionnaire*,

correction du dessin et à l'habileté de la gravure. On peut, sans crainte de s'égarer beaucoup, attribuer ce bijou au IIe siècle [1]. Nous étudierons, à leur place et séparément, chacun des symboles qui occupent le champ de cette pierre, nous ne nous y attarderons donc pas ici, mais nous rechercherons si l'assemblage de ces symboles présente un sens complet et suivi. Ce qu'il importe de se demander tout d'abord, c'est si le groupe consiste en une simple réunion d'objets ou bien si ces objets se combinent dans une composition. Dans le premier cas, chaque symbole peut recevoir différentes significations, dans le deuxième, chaque symbole n'a plus qu'une seule signification déterminée par le rang qu'il occupe dans la pensée totale qu'il sert à exprimer. Il nous paraît clair que nous avons ici un assortiment de symboles exprimant chacun la même pensée. Les poissons naviguant autour de l'ancre représentent les fidèles attachés au Christ ; la colombe portant le rameau, perchée sur la croix en forme de *tau* [2], c'est le fidèle sauvé par la mort du Christ ; le navire au mât cruciforme, c'est encore le salut de l'âme par la croix pendant le voyage de la vie [3] et le Bon Pasteur chargé de la brebis rappelle enfin le Christ introduisant l'âme dans la paix éternelle. Peut-être la légende ΙΧΘΥϹ sert-elle ici de commentaire puisque, comme nous venons de le voir, nous avons retrouvé toujours cette unique pensée : Jésus-Christ, fils de Dieu, Sauveur.

Ce qui nous apparaît comme une composition renfermant une pensée développée se réduit donc probablement à une suite de synonymes rapprochés les uns des autres mais sans relation complémentaire les uns par rapport aux autres.

Les pierres suivantes offrent des combinaisons toutes différentes mais aucune ne paraît cacher une composition, au sens que nous donnons à ce mot. Les symboles les plus anciens se retrouvent sur presque toutes ces pierres : le Bon Pasteur, Daniel entre les lions, Jonas et le monstre marin, l'arche, la colombe, l'ancre, le poisson, le monogramme du Christ.

1877, p. 751 ; F. Becker, *Die Darstellungen Jesu Christi unter dem Bilde des Fisches auf den Monumenten der Kirche der Katakomben*, in-8°, Breslau, 1866, n. 57 ; le même, *Rom's altchristliche Coemeterien*, in-8°, Düsseldorf, 1874, p. 20.

1. E. Babelon, *La gravure en pierres fines*, in-8°, Paris, 1894, p. 183, fig. 140, dit que cette gemme « remonte au moins au IIIe siècle ».

2. C'est le sens que nous avons cru pouvoir attribuer aux plus anciennes représentations de l'agneau. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 879.

3. *Ibid.*, t. I, col. 1478.

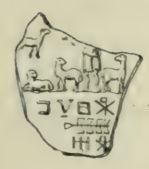
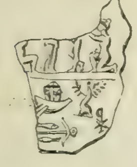
On remarquera, à propos de ce dernier symbole, qu'il se montre dans les gemmes fig. 273, 275, 276, 277, et que dans ces deux dernières



273. — Sardoine, d'après Dalton, *Catal.*, pl. I, n. 25.



274. — Sardoine, d'après Dalton, *Catal.*, pl. I, n. 26.







275. — Gemme, d'après Garrucci, *Storia dell' arte cristiana*, pl. 492, n. 16.	276. — *Laminetta d'argento*, d'après Garrucci, *Storia dell' arte cristiana* pl. 477, n. 16.	277. — Gemme, d'après les *Mélanges d'arch. et d'hist.*, t. III, pl. 1, n. 2.	278. — Gemme, d'après Garrucci, *Storia dell' arte cristiana*, pl. 477, n. 35.

on ne voit pas clairement qu'il fasse partie d'une phrase ou d'une composition, ce qui tendrait à remettre en question les conclusions qu'avait semblé fournir l'épigraphie, d'après lesquelles le *chrismon* n'aurait pas été employé isolément pendant la période préconstantinienne. Les gemmes 274, 275 offrent deux groupes dans lesquels on a pensé, avec une grande vraisemblance, reconnaître Adam et Ève agenouillés et suppliants, type inconnu dans les fresques et les bas-reliefs [1]. La gemme 277, malheureusement brisée, laisse douteuse l'action du Christ dont la baguette pourrait indiquer, soit

1. La gemme 275, dont il ne reste que deux fragments, appartient au musée Borgia (Propagande). Cf. De Rossi, *De monumentis christianis ἰχθὺν exhibentibus*, in-4°, Parisiis, 1855, n. 93. La gemme 274 a été souvent publiée, cf. Costadoni, dans Calogerà, *Raccoltà d'opuscoli scient. e philol.*, in-16, Venezia, 1749, t. XLI, p. 246, n. XII ; Mamachi, *Origines et antiquitates*, in-4°, Romae, 1751, t. III, pl. II, fig. 6 ; L. Perret, *Catac. de Rome*, in-fol., Paris, 1855, t. IV, pl. XVI, n. 5 ; Garrucci, pl. 477, n. 12 ; De Rossi, *De christ. monum. ἰχθὺν exhib.*, t. III, p. 577 ; O. Dalton, *Catalogue*, pl. I, ligne 2, n. 26.

la scène de la résurrection de Lazare, soit celle du changement de l'eau en vin. La direction de la baguette rend cette dernière supposition plus probable [1]. La gemme 278 présente cette singularité de n'offrir aucun personnage, mais seulement une colombe, un agneau, un poisson et la croix *tau* [2].

La glyptique chrétienne n'est pas toutefois réduite à ces combi-



279. — Cornaline.

280. — Gemme.

281. — Jaspe.

282. — Cornaline.

naisons décousues de symboles, elle a produit de véritables compositions; une cornaline du musée de Berlin dont l'origine est douteuse représente Orphée domptant les animaux par la douceur de son chant [3] (fig. 279). Rien ne s'oppose à ce que, par son sujet et par sa technique, cette gemme soit classée parmi les pierres chrétiennes. L'hésitation n'est plus possible pour la gemme suivante qui interprète une scène évangélique. Pendant que les apôtres lut-

1. E. Le Blant, *Une collection de pierres gravées à la bibliothèque de Ravenne*, dans les *Mélang. d'arch. et d'hist.*, 1883, t. III, p. 34-46, pl. 1, n. 2.

2. Musée de Berlin. Cf. F. Becker, *Rom's altchristliche Cœmeterien*, in-8°, Düsseldorf, 1874, p. 21 ; le même, *Die Darstellungen Jesu Christi*, n. 30.

3. F. Becker, *Rom's altchristliche Cœmeterien*, p. 38. Rapprocher d'un marbre d'Égine en demi-relief. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 1906.

taient contre le vent contraire, Jésus vint à eux et Pierre, s'étant précipité à sa rencontre, marcha sur les eaux ; mais lorsqu'il vit que le vent était grand, il eut peur et, se sentant enfoncer, il s'écria : « Seigneur, sauvez-moi. » Aussitôt, Jésus étendit la main et dit : « Homme de peu de foi, pourquoi avez-vous douté [1] ? » On ne saurait hésiter sur la scène, puisque les noms des principaux personnages sont écrits en abrégé dans le champ [2] (fig. 280).

Un jaspe du cabinet Borgia représente Jésus tenant le gouvernail et six apôtres tenant les avirons, ce qui suppose les six autres de l'autre côté du vaisseau ; au revers, on lit en très grandes lettres ΙΗϹΟΥ [3] (fig. 281) ; enfin, une cornaline publiée par King représente une scène de pêche ; on lit, sous la ligne de flottaison du bateau, ΙΗ [σους] Χ [ριστος] suivi d'un poisson [4] (fig. 282).

Peut-être y a-t-il lieu de joindre à ces intailles une cornaline inédite du Cabinet des médailles [5] rappelant par sa disposition les pierres à sujets multiples dont quelques types nous sont parvenus. On y voit une barque sur laquelle un personnage est debout, tenant une corde qui aboutit à la tête d'un homme tombé dans les flots. A droite une colombe portant un rameau. Dans le champ est l'inscription : ΗΜΑ || ΝΟ || ΥΗΛ, *Emmanuel*, un des noms du Christ [6].

1. *Matth.*, XIV, 21-30.
2. P. Aringhi, *Roma subterranea*, in-fol., Parisiis, 1659, l. V, c. IX, p. 244 ; F. Becker, *Die Darstellungen Jesu Christi*, n. 84 ; De Rossi, *De monum. christ. ἰχθὺν exhibent.*, n. 105 ; Macarius, *Hagioglypta*, p. 237 ; L. Perret, *Les catac. de Rome*, in-fol., Paris, 1855, t. IV, pl. XVI, n. 85. L'édition princeps est, croyons-nous, une plaquette intitulée : *Navis Ecclesiam referentis symbolum in veteri gemma annulari insculptum Hier. Aleandri junioris explicatione illustratum*, in-16, Romae, 1626, dans laquelle on donne un dessin très soigné de la gemme, dessin que nous reproduisons et qui diffère, en quelques légers détails, du type le plus fréquemment reproduit. Borgia, *De cruce Veliterna*, p. 213 ; Becker, *Rom's altchristl. Coemet.*, p. 38 ; C. W. King, *Handbook*, pl. XIV, n. 4 ; Garrucci, *op. cit.*, pl. 478, n. 13 ; Vettori, *Dissert. de monogr. SS. Nominis Jesu*, in-4°, Romae, 1747, p. 57 sq. ; Mamachi, *Origines*, in-4°, Romae, 1842 ; t. I, p. 260 ; Cozza Luzzi, *L'iscrizione di una gemma* ΙΗϹ ΠЄΤ, dans *Bessarione*, 1900, p. 178.
3. S. Borgia, *De cruce Veliterna commentarius*, in-4°, Romae, 1780 ; Garrucci, *Storia*, pl. 478, n. 18 ; Fortnum, dans *The archaeological Journal*, 1871, p. 274, 275.
4. C. W. King, *Handbook of engraved gems*, in-8°, London, 1885, pl. XIV, n. 4.
5. N. 2165 *bis* du catalogue manuscrit.
6. E. Le Blant, *750 inscriptions de pierres gravées inédites ou peu connues*, in-4°, Paris, 1896, p. 124, n. 322.

VII. Le Bon Pasteur.

Nous ne pouvons songer à reproduire les nombreuses gemmes offrant l'image du Bon Pasteur. La série offre beaucoup de variantes, mais la plupart de ces variantes du type consacré n'ont qu'une minime importance. Nous proposons de les classer d'après les séries suivantes :

1° Bon Pasteur debout, isolé, la brebis sur les épaules [1].

2° Même type, symboles dans le champ [2], ou inscriptions [3].

3° Même type tenant la houlette [4], le vase de lait [5].

4° Bon Pasteur debout, la brebis sur les épaules, deux brebis à ses pieds [6].

5° Même type, avec une seule brebis et un arbre sur lequel perchent deux colombes [7].

6° Même type, avec deux brebis, arbre sur lequel perche une colombe [8].

7° Même type, avec trois brebis, arbre portant une colombe [9].

8° Même type, avec deux brebis, arbre et colombe, symbole composé du chrismon et de l'ancre [10].

1. Garrucci, *Storia*, pl. 477, n. 1 : jaspe rouge, cf. Bibl. nationale, départ. des mss., *suppl. franç. n. 942*, fol. 223, 227. E. Le Blant, *750 inscriptions de pierres gravées inédites ou peu connues*, in-4°, Paris, 1896, p. 123, n. 319, pl. II. n. 319.

2. Garrucci, pl. 477, n. 10 : ancre, à gauche, chrismon, à droite, n. 14 : deux poissons en sens inverse, onyx pyramidal (= Dalton, *Catalogue*, pl. I, ligne 1, n. 21).

3. Garrucci, pl. 477, n. 5 : prime d'émeraude, on lit : ΛΟVΚΙ. Cf. E. Le Blant, *750 inscript. inéd.*, n. 320, pl. II, n. 320 ; n. 3 ; ΛW à gauche, et à droite, ΙΧΘΥC en exergue ; n. 1, en légende : ΧΡΙCΤΟ ΔΟΥΛΟC ; E. Le Blant, *op. cit.*, n. 319, pl. II, n. 319 ; n. 17, à gauche R, à droite V ; peut être RV [*fi* ;] n. 7, lettres dispersées dans le champ : ΙΧΘΥC.

4. F. Becker, *Rom's altchristl. Cœmet.*, p. 3.

5. Garrucci, *op. cit.*, pl. 477, n. 17 : onyx noir et blanc.

6. E. Le Blant, *Une collection de pierres gravées à la bibliot. de Ravenne*, dans les *Mélang. d'arch. et d'hist.*, 1883, t. III, p. 34-46, pl. 1, n. 1 : cristal de roche ; n. 4 : jaspe ovale à base octogonale.

7. Garrucci, *op. cit.*, pl. 477, n. 15.

8. *Ibid.*, pl. 477, n. 2.

9. *Ibid.*, pl. 477, n. 13.

10. *Ibid.*, pl. 477, n. 9 : cornaline de la collection Hamilton, au British Museum.

9° Même type, avec deux brebis, l'ancre renversée, sur le champ, à gauche, et le poisson sous les pieds [1].

Il s'en faut que ce classement renferme toutes les variantes connues. C'est ainsi que nous omettons un jaspe rouge donné plus haut sur lequel le Bon Pasteur est accompagné de deux chiens, sujet que nous rencontrons sur une sardoine portant cette légende **ESIVVEΞV** (= Ἰησοῦ υἱὲ Θεοῦ) [2].

Ce simple exemple suffit à montrer où nous entraînerait une étude



283. — Gemme.



284. — Gemme.

moins sommaire que celle qui nous est imposée par les limites de ce chapitre.

Les gemmes portant l'image du Bon Pasteur, malgré l'apparente banalité du sujet et l'insignifiance des variantes qu'on y peut relever, ne laissent pas d'éclairer, dans une certaine mesure, le type si complexe des représentations criophores chrétiennes. Trois gemmes portant le Bon Pasteur nous laissent lire dans le champ le mot **IXΘYC** (fig. 283) [3] ; ce rapprochement est spécial à la glyptique, ni les fresques, ni les bas-reliefs, ni l'épigraphie n'offrent rien de semblable ; on en pourrait induire peut-être que l'interprétation du divin berger pouvait prêter à quelque confusion et que son sens n'était pas encore pleinement et exclusivement chrétien. Une de ces pierres manifeste quelque intention d'introduire le Bon Pasteur dans un paysage (fig. 284). A l'horizon, on entrevoit une colline et au premier plan, le chien joue auprès de son maître.

1. Garrucci, *op. cit.* pl. 477, n. 4 (= Costadoni, *Del pesce simbolico*, n. XIV, 9, 36, cornaline).

2. Collection Hertz, *Catalogue*, n. 2344. C. W. King, *Antique gems*, in-8°, London, 1860, p. 353, donnait une lecture inexacte : **ESIVKEV**, reproduite par Babington, *Gems*, dans *Dictionary of christ. antiq.*, t. I, p. 712.

3. 1° F. Becker, *Rom's altchristl. Cœmeter.*, p. 3 ; 2° Allegranza, *Opuscoli eruditi latini ed italiani*, in-4°, Cremona, 1781, p. XI = De Rossi, *De monum. christ.* ἰχθὺν *exhibentib.*, n. 95 = F. Becker, *Die Darstellungen J.-C.*, p. 81, n. 7 = Garrucci, *op. cit.*, pl. 477, n. 3 ; 3° *Novelle letterarie di Firenze*, 1755, p. 596 = Macarius, *Hagioglypta*, in-8°, Lutetiae Parisiorum, 1856, p. 1 = F. Becker, *op. cit.*, p. 37 = Garrucci, *op. cit.*, pl. 477, n. 7 = Didyme, *Libri tres de Trinitate* (édit. Mingarelli), in-4°, Romae, 1764, frontispice = De Rossi, n. 94 = Becker, n. 31.

VIII. L'ancre et le poisson.

En étudiant le symbole de l'ancre [1] on a rencontré une catégorie de monuments sur lesquels l'ancre entre en composition avec deux poissons disposés de chaque côté de la haste et se dirigeant tantôt dans le même sens, tantôt en sens inverse. Nous pourrions établir un catalogue assez long des gemmes sur lesquelles se rencontre ce symbole, il suffira d'en donner ici les principales variantes.

1° Ancre debout avec deux poissons voguant en sens inverse [2] (fig. 285).

2° Ancre debout avec deux poissons voguant dans le même sens [3].

3° Croix debout à deux traverses avec deux poissons voguant dans le même sens [4].

Ce dernier type ne laisse aucun doute sur l'identité qui existe entre l'ancre et la croix, nous en pourrions invoquer plusieurs exemplaires [5].

Par contre nous ne connaissons qu'à un exemplaire unique une cornaline du musée de Parme représentant l'ancre accostée à gauche d'un poisson et à droite du mot ΙΧΘΥΣ [6] (fig. 286)

De même que dans le bas-relief, la glyptique nous offre quelques types dans lesquels les poissons sont remplacés par les dauphins [7].

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 557, 559, 562, 569-572, 577.

2. E. Le Blant, *Une collection de pierres gravées à la biblioth. de Ravenne*, dans les *Mélang. d'arch. et d'hist.*, 1883, t. III, p. 34-46, pl. 1, n. 5, cornaline ; Garrucci, *op. cit.*, pl. 477, n. 36 : onyx du musée du Turin ; E. Le Blant, dans le *Bull. arch. de l'Athenaeum français*, 1856, p. 9 sq., n. 7 : cornaline = F. Becker, *Die Darst. J.-C.*, n. 40. Parfois on lit en légende le nom du propriétaire de la gemme, par exemple, une agathe du type décrit avec PELAGI. Costadoni, *op. cit.*, n. v, § 25 (= Mamachi, *op. cit.*, t. III, pl. II, n. 3).

3. Garrucci, pl. 477, n. 37 : *gemma globulosa* ; n. 38, cornaline ; n. 39, vient d'Alexandrie.

4. *Ibid.*, pl. 477, n. 41, 42. Le n. 42 n'a qu'une traverse à la croix. Cette dernière gemme est fréquemment reproduite : Costadoni, *op. cit.*, n. VII, § 28 ; Macarius, *Hagioglypta*, p. 113 ; De Rossi, *De monum. christ.*, n. 98 ; F. Becker, *Die Darstellungen Jesu Christi*, n. 39.

5. Garrucci, *op. cit.*, pl. 477, n. 45 (= Münter, *Sinnbilder*, pl. I, n. 4 ; = De Rossi, *op. cit.*, n. 87 ; F. Becker, *op. cit.*, n. 50). Cf. A. Gorlaeus, *Dactyliotheca*, in-4°, Lugd. Batav., 1695, t. II, fig. 564.

6. Garrucci, *op. cit.*, pl. 477, n. 34.

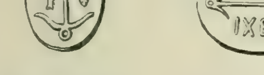
7. Garrucci, *op. cit.*, pl. 477, n. 32, jaspe vert du British Museum (= L. Perret, *op. cit.*, t. IV, pl. XVI, n. 1), dans le champ PLA (= O. Dalton, *op. cit.*, pl. II, ligne 2, n. 5).

A ce type des poissons nageant autour de l'ancre se rattache une variété qui peut être considérée comme le commentaire authentique du symbole de l'ancre. Un nicolo [1] du cabinet Bickler, à Vienne, remplace l'ancre ou la croix par le mot ΙΧΘΥC [2] (fig. 287). Un autre remplace les poissons ou les dauphins par deux crustacés et nous fait lire une formule plus développée ΙΧΘΥCϢΤΗΡ [3] (fig. 288).

Enfin deux gemmes achèvent de nous dévoiler tout ce mystère ; elles remplacent ancre, croix ou légende par les pains eucha-



285. — Cornaline.



286. — Cornaline.



287. — Nicolo.



288. — Nicolo.

ristiques, tantôt alignés, tantôt placés dans une corbeille [4] (fig. 289-290).

Nous ne pouvons pas séparer de la catégorie des gemmes que nous venons d'étudier celles qui portent le mot ΙΧΘΥC avec un seul poisson, soit par dessus [5], soit par dessous [6]. Enfin nous trouvons des gemmes sur lesquelles le poisson n'est plus employé pour figurer les fidèles mais pour figurer le Christ lui-même. C'est le cas d'une calcédoine blanchie au feu dont la légende ne laisse aucune place au doute. On lit en écriture *boustrophedon* : ΗΛ ΕΙC [] ΡΧ ΗΙ· « Jésus-Christ [est] un Dieu. » On remarquera l'emploi du mot *El* qui est d'origine hébraïque et qui rappelle le titre que quelques

1. On donne le nom de *nicolo*, de l'italien *onicolo*, petit onyx, aux agathes qui ont une couche blanche ou plutôt bleuâtre entre deux couches brunes.

2. F. Becker, *Rom's altchristliche Coemeterien*, p. 54 ; Garrucci, pl. 477, n. 33.

3. Costadoni, *op. cit.*, n. XI, § 35 ; Macarius, *Hagioglypta*, p. 113 ; De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1870, p. 53, pl. IV, n. 10 ; le même, *De christ. monum.* ἰχθὺν *exhibent.*, n. 82 ; F. Becker, *Darstell. J.-C.*, n. 33 ; Garrucci, pl. 477, n. 40.

4. Garrucci, *op. cit.*, pl. 477, n. 43 ; pl. 478, n. 5 : cornaline du musée de Turin.

5. Münter, *Sinnbilder*, pl. I, n. 23 ; De Rossi, *op. cit.*, n. 78 ; F. Becker, *op. cit.*, n. 9.

6. E. Le Blant, *750 inscriptions*, n. 317, pl. II, n. 317 (= F. Becker, *Die Darstellungen Jesu Christi*, n. 11, le revers que Becker attribue à cette gemme est une confusion).

compilateurs donnent à Dieu, ils l'appellent « le poisson »[1] (fig. 291).

Nous retrouvons le poisson et l'ancre sur quelques gemmes, mais dans une combinaison nouvelle. Ainsi que nous l'avons montré ailleurs, l'ancre symbolise la croix, et le poisson rappelle Jésus-Christ. Les pierres sur lesquelles nous voyons le poisson couché sur l'ancre comptent, en quelque manière, parmi les plus anciennes représentations du crucifix. On n'en saurait trouver probablement de démonstration plus claire que celle donnée par la légende d'un jaspe rouge du cabinet de Berlin[2]. Autour d'une



289. — Cornaline.



290. — Cornaline.



291. — Calcédoine.



292. — Jaspe rouge.



293. — Gemme.

ancre sur laquelle le poisson est couché on lit : ΙΧΘΥϹΤΜ[3], ce qu'il faut développer : Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ υἱὸς σωτήρ τῶν μερόπων. « Jésus-Christ, fils de Dieu, Sauveur des Mortels. » Une autre gemme nous offre le poisson entortillé autour de l'ancre avec la légende ΙΧΘΥϹ[4], enfin un jaspe rouge de la collection du British Museum[5] montre le poisson couché sur l'ancre avec cette légende : ЄΠΙΤΥΝΧΑΝΟΥ. « Prends » (fig. 292), ce qui rentre dans le même

1. C. W. King, *Handbook of engraved gems*, in-8°, London, 1885, pl. XIV, n, 6 ; le même, *Antique gems and rings*, t. II, p. 27.

2. Tölken, *Erklärendes Verzeichniss der antiken Steine des k. preuss. Gemmen-Cabinets*, Berlin, 1835, p. 457 ; *Corp. inscr. graec.*, t. IV, n. 9079 ; F. Becker, *Die Darstellungen Jesu Christi*, p. 82, n. 14 ; De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1870, p. 119 sq., pl. VII, 2. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 181, fig. 41.

3. L'interprétation de ces sigles, que nous avons donnée dans le *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 181, ne nous paraît plus soutenable.

4. Costadoni, *Del pesce simbolo di Gesu Cristo*, n. X, § 53 ; Lupi, *Dissertazioni, lettere ed altre operette*, in-4°, Faenza, 1785, t. I, p. 233 ; Mamachi, *op. cit.*, 1746, t. III, p. 23 ; Münter, *Sinnbilder*, pl. I, n. 21 ; De Rossi, *De Christ. monum.*, n. 84 ; F. Becker, *Die Darstell. J. C.*, n. 13 ; Garrucci, *op. cit.*, pl. 477, n. 31.

5. L. Perret, *op. cit.*, t. IV, pl. XVI, n. 7, a donné la légende d'une manière inexacte ; Garrucci, pl. 477, n. 30 ; Babington, dans Smith, *Dictionary*, t. I, p. 714 ; O. Dalton, *Catalogue*, pl. II, ligne 2, n. 4.

ordre d'idées que l'inscription de Pectorius à Autun, laquelle contient une recommandation semblable [1] :

Σωτῆρος ἁγίων μελιηδέα λάμβαν[ε βρῶσιν]
Ἔσθιε πινάων, ἰχθὺν ἔχων παλάμαις

« Prends le mets doux comme le miel du Sauveur des saints
Mange et bois, tenant le poisson dans les mains. »

Le symbolisme du poisson se continuait sur une nouvelle série de pierres dont il ne nous reste qu'un très petit nombre de spécimens représentant le pêcheur qui attire un poisson à son hameçon. Nous avons rappelé les textes qui montrent dans les fidèles les petits poissons naissant au Christ dans l'eau. Une cornaline représente un pêcheur, son cabas d'une main, la ligne de l'autre, tirant le poisson à lui ; dans le champ on lit ΙΧΘΥC [2] (t. I, fig. 18). Comme pour nous éviter jusqu'à la possibilité d'une hésitation sur l'attribution de ce mot qui s'applique au pêcheur, une gemme publiée par Costadoni représente un pêcheur recouvert d'une peau de poisson [3] (fig. 293). Polidori a très ingénieusement commenté ce symbole dans lequel il voit le Christ revêtu de l'humanité qui le fait ressembler aux autres hommes, les poissons [4]. Citons encore une sardoine, tenue par C. W. King pour certainement chrétienne, représentant deux génies montant une barque que l'un dirige tandis que l'autre pêche.

IX. Le navire.

Ce dernier bijou nous conduit naturellement à une série de gemmes chrétiennes représentant le navire, symbole de l'Église, série moins remarquable que celle des trois monuments que nous avons étudiés plus haut [5]. Plusieurs gemmes représentant le navire y

1. D. Cabrol et D. Leclercq, *Monum. Eccl. liturg.*, t. I, n. 2826.

2. De Belloc, *La « Vierge au poisson » de Raphaël*, in-8°, Lyon, 1833.

3. A. Costadoni, *Del pesce, simbolo di Gesù Cristo presso gli antichi cristiani*, dans Calogerà, *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, in-12, Venezia, t. XLI. Babington, *op. cit.*, t. I, p. 715, y voit un type assyrien ou babylonien de Dagon.

4. C. W. King, *The Gnostics and their remains ancient and medieval*, in-8°, London, 18, p. 224, pl. X, n. 7, *the mast with the yard, making a true cross, forms a significant and conspicuous feature in the design.* Le christianisme de cette gemme parait moins assuré à Babington, *op. cit.*, t. I, p. 715.

5. Voir p. 374, fig. 280, 281, 282.

plantent une croix [1] (fig. 294), l'une d'elles combine cette croix avec les deux poissons que nous avons montrés accostant l'ancre [2]; deux fois le navire, qui est l'Église, repose sur le poisson, qui est le Christ [3]. Un fragment d'anneau en jaspe vert sombre, acheté à Rome, montre sur le chaton une barque portant une palme et une colombe [4].

X. La colombe.

La colombe, employée seule sur les pierres funéraires et sur quelques ouvrages d'orfèvrerie, ne se présente guère sur les



294. — Gemme.



295. — Cornaline.

gemmes que parmi d'autres symboles. Un fragment d'anneau en cornaline de la collection du British Museum porte, gravé sur le chaton, une colombe tenant une branche dans son bec [5]. Cet objet paraît remonter au IIe ou au IIIe siècle. Un saphir de la même collection offre un sujet semblable. Une gemme nous montre le chrisme, la colombe et une étoile, assemblage énigmatique dont, pour notre part, nous n'entrevoyons pas l'explication [6]. C'est à peine si nous osons proposer l'interprétation suivante : L'âme (la colombe) tournée vers le Christ, s'élève jusqu'aux astres (fig. 295).

Les gemmes portant la représentation d'animaux, sans autre emblème, ne peuvent être attribuées au christianisme que sous d'expresses réserves. Un paon [7], un bélier [8], deux brebis entre des

1. Garrucci, *op. cit.*, pl. 477, n. 16, 17; Dalton, *Catalogue*, n. 40; Babington, *op. cit.*, t. I, p. 715.

2. Garrucci, *op. cit.*, pl. 477, n. 17.

3. Ficoroni, *Gemmae antiq. litteratae*, pl. XI, n. 8, p. 105.

4. D. Fortnum, dans *Archaeological Journal*, 1869, p. 140.

5. D. Fortnum, dans *Archaeological Journal*, 1869, p. 140.

6. A. Gori, *Thesaur. gemmar. astriferarum*, in-4°, Romae, 1750, t. I, pl. CC; t. III, p. 233 : *De gemmis astriferis veterum christianorum*; Mamachi, *Origines*, 1749, t. II, p. 187; 1842, t. III, p. 43.

7. E. Le Blant, *Monum. chrét. inédits*, dans le *Bull. arch. de l'Athenæum français*, 1856, pl. I, n. 16.

8. *Ibid.*, pl. I, n. 18.

branches [1], quatre béliers rapprochés [2], un oiseau (une colombe ?) perché sur un arbre [3] n'offrent rien de spécifiquement chrétien.

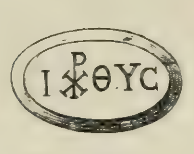
XI. Le monogramme.

Quelques gemmes ne présentent aucun symbole figuré, mais simplement une inscription. Une gemme du musée du Vatican [4] nous offre le nom ἰχθὺς avec une combinaison consistant à y introduire un chrisme, ce qui n'est pas sans exemple dans l'antiquité chrétienne la plus reculée [5] (fig. 296). Une cornaline, conservée à la bibliothèque de Ravenne, porte le mot ἰχθὺς, mais cette fois en lettres éparses [6] (fig. 297).

Un saphir de la collection de British Museum [7] porte le monogramme superposé sur le *tau*, ce qui est un des types les plus antiques [8]. La même collection renferme une belle sardoine offrant le mot ΙΧΘΥC inscrit sur deux lignes dans une couronne de feuillage [9] ; ce même mot, qui est d'ailleurs un de ceux qui se retrouvent

1. O. Dalton, *Catalogue*, pl. I, n. 23.
2. *Ibid.*, pl. I, n. 24.
3. *Ibid.*, pl. II, n. 32.
4. Don de M. de l'Escalopier ; Macarius, *Hagioglypta*, in-8°, Lutet. Paris. 1856, frontispice, p. 163, 235 ; De Rossi, *De christ. monum.* ἰχθὺν *exhit.*, dans *Spicil. Solesm.*, t. III, p. 576, n. 77 ; A. de Longpérier, dans le *Bull. archéol. de l'Athenæum français*, 1855, p. 33 ; R. Garrucci, *op. cit.*, pl. 477, n. 21. Cf. *Corp. inscrip. graec.*, t. IV, n. 9083, 9085, 9086. Rapprocher une gemme trouvée dans l'hypogée des Acilii Glabriones, avec ces mots : ΙΗ☧ΚΑΡΠΟC. Cozza Luzzi, *Insigne monumento del secolo II° per tali abbreviature*, dans *Bessarione*, 1900, p. 179.
5. Boldetti, *Osservazioni sopra i cimiteri cristiani*, in-fol., Roma, 1720, p. 443.
6. E. Le Blant, *Une collection de pierres gravées à la bibliothèque de Ravenne*, dans les *Mél. d'arch. et d'hist.*, 1883, t. III, pl. I, n. 3.
7. O. Dalton, *Catalogue*, pl. I, ligne 4, n. 27 (= L. Perret, *op. cit.*, t. IV, pl. XVI, n. 18 ; = King, *Gems and rings*, t. II, p. 28 ; = Smith-Cheetham, *Dictionary*, t. I, p. 717).
8. Sur cette forme du monogramme, cf. A. Gorlaeus, *Dactyliotheca*, édit. Gronovius, in-4°, Lugd. Batav., 1695, part. I, n. 211 ; Aringhi, *Roma subterr.*, t. II, p. 705 ; Dr. Fortnum, dans *The archaeological Journal*, 1871, t. XXVIII, p. 271 ; Garrucci, *Storia del arte crist.*, t. I, p. 173.
9. O. Dalton, *Catalogue*, pl. II, ligne 3, n. 9 (= Ficoroni, *Gemmae antiquae litteratae aliaeque rariores accesserunt vetera monimenta ejusdem aetatis reperta quorum ipse in suis commentariis mentionem facit. Omnia collecta adnotationibus et declarationibus illustrata a P. Nicolas Galleoti*, in-4°, Romae, 1757, part. 2, pl. XI, fig. 6 ; = Costadoni, *op. cit.*, p. 300 ; = De Rossi, *op. cit.*, p. 576, n. 76).

le plus fréquemment sur les pierres gravées, reparaît sur une cornaline, surmonté de deux signes astriformes [1]. Quelques gemmes publiées par Ficoroni (avec des descriptions insuffisantes), et qui paraissent anciennes, portent les formules suivantes [2] : 1° XPIC || TOY — 2° EIPHNH || XPΩ — 3° + || IOHANNES || VIVAS IN☧ — 4° PIVS — 5° IXΘYC — 6° IND || EO. Une gemme du cabinet Bickler, à Vienne, porte : IHCOY || XPICTOY [3].



296. — Gemme.


297. — Cornaline.


298. — Sardoine.

Parmi les quelques pierres portant le chrisme il faut, avons-nous dit, considérer comme anciennes celles qui présentent le monogramme superposé au T (*tau*). Un anneau de cristal, ayant fait partie du cabinet du cardinal Barberini, offre sur son chaton un monogramme-*tau* au pied duquel est enroulé un serpent entre deux oiseaux, au-dessous on lit SALVS [4] ; un autre anneau de cristal montre le monogramme planté sur la tête d'un amour entre deux oiseaux [5]. Enfin, une sardoine de teinte pâle que nous rencontrons à Risinium, dans l'Illyricum, offre le chrisme et le monogramme de Jésus, qui apparaît dès le IIIe siècle sur les épitaphes [6] et même dès le IIe siècle sur les papyrus. On voit en outre une amphore et un berger montrant à un bélier un objet peu compréhensible [7] (fig. 298).

XII. Les portraits.

La glyptique chrétienne a peu pratiqué le portrait. Il est douteux qu'on puisse attribuer une valeur iconique à une calcédoine

1. Garrucci, *op. cit.*, pl. 477, n. 20.
2. Ficoroni, *op. cit.*, pl. XI, n. 2-7.
3. Garrucci, *op. cit.*, pl. 477, n. 47.
4. De Corte, *Syntagma de annulis*, in-4°, Antwerpiae, 1706, p. 120 ; Fortnum, dans *The archaeological Journal*, 1871, p. 272 ; voir *Dictionn.*, t. I, fig. 687.
5. Gorlaeus, *Dactyliotheca*, in-4°, Ludg. Batav., 1695, n. 211 ; Babington, *op. cit.*, t. I, p. 717 ; *Dictionn. d'archéol. chrét.*, t. I, fig. 688.
6. *Ibid.*, t. I, col. 178. Même monogramme dans Garrucci, pl. 492, n. 16, et De Rossi, *De monum. christ.*, n. 93.
7. A. J. Evans, *Antiquarian researches in Illyricum*, dans *The Archaeologia* 1885, t. XLVIII, p. 49, fig. 18.

blanche venue d'Asie, et portant en légende, autour d'un buste imberbe, le nom du Christ, suivi du poisson [1]. Le travail indique une œuvre du IIe ou du IIIe siècle de notre ère ; on y remarque une sorte d'affectation de ce style antique empreint de sécheresse qui jouit de quelque vogue vers le temps d'Alexandre Sévère. Ce portrait du Christ est gravé sur la base d'un cône tronqué, percé de part



299. — Calcédoine, d'après Weis Liebersdorf. *Christus und Apostelbilder*, fig. 19.



300. — Améthyste, d'après une photographie.



301. — Améthyste, d'après la *Revue de numismatique*, 1857, p. 212.

en part ; ce qui prouve qu'il était destiné à être porté en guise d'amulette (fig. 299). Malgré ce que ce portrait garde de problématique, sa haute antiquité lui confère une importance considérable dans l'histoire de l'iconographie de Jésus-Christ.

Une améthyste de la collection du British Museum représente un adolescent vu de profil, le manteau attaché sur l'épaule avec cette légende : VIVAS IN DEO [2] (fig. 300). Une intaille sur améthyste jadis publiée par Mariotte sous la désignation « Sapho » [3] a été rapprochée par Ch. Lenormand [4] de la médaille frappée en l'honneur de Commode et Marcia et l'identification du profil de l'amé-

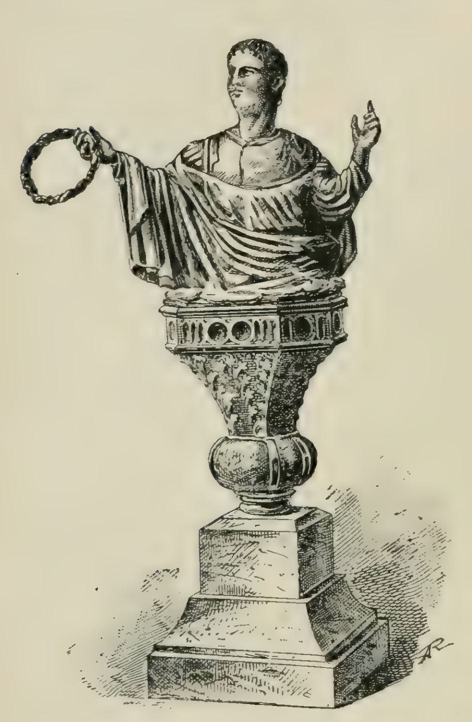
1. Chabouillet, *Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibl. impér.*, in-12, Paris, 1858, n. 1334 ; *Corp. insc. graec.*, t. IV, n. 9092 ; Garrucci, *op. cit.*, pl. 478, n. 34 ; Babelon, *Guide au Cabinet des médailles*, in-12, Paris, 1900, n. 1400 E, diamètre 0,002 millimètres, travail grec ; Raoul Rochette, *Discours sur l'origine, le développement et le caractère des types imitatifs qui constituent l'art du christianisme*, in-12, Paris, 1832, frontispice et p. 21 ; *Tableau des catacombes de Rome*, in-12, Paris, 1853, frontispice ; Babington, dans Smith, *Dictionary* ; J. E. Weis Liebersdorf, *Christus und Apostelbilder*, in-8°, Freiburg, 1902, p. 46, fig. 19.

2. L. Perret, *Les catacombes de Rome*, t. IV, pl. XVI, n. 16 ; O. Dalton, *Catalogue*, pl. I, l. I, ligne 4, n. 15.

3. Mariotte, *Pierres gravées du cabinet du roi*, in-4°, Paris, 1732, t. II, n. 97.

4. Ch. Lenormant, *Notice sur une pierre gravée représentant Marcia, concubine de Commode*, dans la *Revue numismatique*, 1857, p. 212 sq.

thyste avec Marcia ne peut plus être mise en doute. Marcia pourrait avoir été chrétienne [1] et bien que notre gemme n'offre aucun indice confessionnel, il se pourrait aussi que la modestie de ce type vêtu et voilé fût déjà un indice en faveur de la destination ou de l'origine chrétienne de cet ouvrage, puisque nous savons que Commode, sur les portraits officiels, aimait à faire représenter la jeune femme dans le costume des amazones ou avec les ornements des impératrices dont il lui accordait les honneurs, « si ce n'est, dit Hérodien, qu'on ne portait pas le feu sacré devant elle [2]. » Ch. Lenormand parle d'une fibule placée sur le front afin de retenir le voile ; nous n'en avons pas vu trace (fig. 301).



302. — Buste en agate, d'après une photographie.

La pièce la plus intéressante qui nous est parvenue de la glyptique iconique chrétienne est un buste en agate de Constantin le Grand [3] (fig. 302) et un autre dans lequel on hésite à reconnaître Constantin ou Valentinien III [4]. Le Cabinet de France conserve quelques autres

1. Dion Cassius, *Hist. Rom.*, l. LXXXII, c. IV; *Philosophoumena*, l. IX, c. XII. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 2860.

2. Cette situation s'explique parce que le concubinat n'atteignait pas à la dignité des *justae nuptiae* au point de vue des effets civils de l'union, d'où les remarques d'un païen ; mais il est surprenant que beaucoup prennent le nom de concubinat au sens d'union irrégulière qu'il a de nos jours ; en réalité, c'était une union de conscience et dans le cas de Marcia, un « mariage morganatique », compatible peut-être avec la religion chrétienne qui eût été la sienne.

3. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, in-8°, Milano, 1901, t. I, p. 556, fig. 450 ; provient du collège des Jésuites, à Tournon.

4. Venturi, *op. cit.*, t. I, p. 556, fig. 459 ; provient, avec le « grand camée », du trésor de la Sainte-Chapelle. Ce joyau doit sa bizarre monture à la destination que les chanoines lui avaient attribuée. Le buste, qui formait la partie

joyaux dans lesquels il n'est pas certain que nous ayons les traits des princes qu'ils rappellent. Par exemple : une sardoine à trois couches, dans une monture d'or émaillé, représentant Constantin II [1] ; une autre sardoine à trois couches représente le quadrige triomphal de Licinius [2]. L'empereur porte la lance et le globe, les chevaux foulent les ennemis terrassés et sont dirigés par deux Victoires qui portent l'une un trophée, l'autre une enseigne. Le Soleil et la Lune présentent au triomphateur chacun un globe, symbole d'éternité. C'est là un des derniers monuments de la glyptique inspiré par les idées païennes ; bientôt les triomphes seront réservés au Christ. Une sardoine du cabinet de Munich nous fait voir le Christ sur son trône couronné par deux anges [3].

XIII. Les gnostiques.

Dans la catégorie des gemmes qui ne se rattachent qu'indirectement à notre étude doivent se placer celles qui n'ont reçu d'abord aucun symbole chrétien. Devenues la propriété des fidèles, ceux-ci firent ajouter un signe ou une inscription ayant pour objet de christianiser le bijou. Cet usage était, nous l'avons dit, en grande faveur parmi les gnostiques. A cette classe de gemmes, détournées de leur destination première, appartient un *grylle* [4] représentant une tête de vieillard posée sur des pattes de coq (fig. 303). La partie postérieure du crâne se transforme en une tête de bélier mangeant des épis tandis que de la réunion de ces membres monstrueux émerge une tête de cheval tenant une branche



303. — Grylle.

supérieure d'un buste impérial ou consulaire, devint l'insigne de la dignité de grand chantre de la Sainte-Chapelle. Chabouillet, *op. cit.*, p. 55 ; Morand, *Hist. de la Sainte-Chapelle royale du Palais*, in-4°, Paris, 1790, p. 56 ; E. Babelon, *La gravure en pierres fines*, p. 184.

1. A. Venturi, *op. cit.*, t. I, fig. 460 ; hauteur, 0,065, largeur, 0,052.

2. *Id.*, t. I, fig. 461 ; hauteur, 0,055 ; largeur, 0,07.

3. A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen* ; *Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*, Leipzig, 1900, pl. LXVII, n. 3 ; H. Rollet, *Eine römische antike Kaisergemme*, dans *Römische Quartalschrift*, 1896, t. XIII, p. 138-141.

4. Du nom de *Gryllos*, personnage dont l'Égyptien Antiphilos avait fait la caricature.

vers laquelle un lièvre se précipite. Ces sujets grotesques ou baroques connus sou le nom de grylles furent très à la mode au IIIe siècle. Celui que nous venons de décrire est gravé sur une sardoine sur laquelle on fit ajouter le mot ΙΧΘΥC [1]. Le recueil d'Abraham Gorlée contient un grand nombre de grylles ; le spécimen qu'on voit ici suffit à donner une idée de cette classe de gemmes.

Nous n'aborderons pas à cette place l'étude des gemmes gnostiques auxquelles nous avons consacré ailleurs une longue étude [2]. Cette matière est si remplie de complications que nous ne saurions entreprendre d'en donner un résumé que ses limites trop restreintes rendraient non seulement insuffisant mais en partie inexact. Les gnostiques ont exploité les superstitions régnantes touchant les vertus mystérieuses des pierres fines. Ce que nous pouvons ressaisir des codifications auxquelles ils se sont livrés est encore trop embryonnaire pour être l'objet d'une exposition méthodique. Ce qui échappe à notre intelligence pourrait bien n'être pas aussi dénué de sens que, tout d'abord, on l'avait pensé [3]. Les pontifes ambulants de la Gnose et de la Kabbale avaient-ils le sens des formules qu'ils récitaient et des images qu'ils colportaient ; c'est douteux, pour quelques-unes au moins. La comparaison instituée de nos jours entre les amulettes et les monuments de l'Orient antique nous en a appris sur elles plus qu'ils n'en ont peut-être jamais su eux-mêmes. N'oublions pas cependant qu'ils ont pu savoir ce que de notre côté nous ignorerons toujours [4].

XIV. Bibliographie.

J. Aléandre, *Navis Ecclesiam referentis symbolum in veteri gemma annulari insculptum : Hier. Aleandri junioris explicatione illustratum*, in-16, Romae, 1626. — E. Babelon, *La gravure en pierres fines ; camées et intailles*, in-8°, Paris, 1894 ; *Guide au Cabinet des médailles*, in-12, Paris, 1900. — Babington, dans *Dictionary of christian antiquities*, in-8°, London, 1875, t. I, au mot : *Gems*. — J. J. Baier, *Gemmarum*

1. Collection Babington. Cf. Smith and Cheetham, *Dictionary of christian antiquities*, t. I, p. 714.
2. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 127-155.
3. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 1268-1288.
4. E. Babelon, *La gravure en pierres fines*, p. 180-183.

thesaurus, in-fol., Norimburgi, 1720. — F. Becker, *Die Darstellungen Jesu Christi unter dem Bilde des Fisches auf den Monumenten der Kirche der Katakomben*, in-8°, Breslau, 1866; *Rom's altchristliche Coemeterien*, in-8; Düsseldorf, 1874. — L. Begero, *Thesaurus electoralis Brandeburgicus*, in-fol., Coloniae Marchicae, 1696. — S. Borgia, *De cruce veliterna commentarius*, in-4°, Romae, 1780. — Capello, *Prodromus iconicus sculptarum gemmarum basilidiani, amuletici, atque talismanici generis*, in-fol., Venetiis, 1702. — Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, in-4°, Paris, 1761. — A. Chabouillet, *Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque impériale, suivi de la description des autres monuments exposés dans le Cabinet des médailles et antiques*, in-12, Paris, 1858; *Bulletin de la Soc. nat. des Ant. de France*, 1883, t. XLIV, p. 313. — J. Chifflet, *Abraxas proteus*, in-4°, Antwerpiae, 1657. — Costadoni, *Del pesce, simbolo di Gesu Christo presso gli antichi christiani*, dans Calogerà, *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, in-12, Venezia, 1749, t. XLI. — Cozza-Luzzi, *L'iscrizione di una gemma* ΙΗC ΠЄΤ, dans *Bessarione*, 1900, p. 178; *Insigne monumento del secolo II per tali abbreviature*, dans *Bessarione*, 1900, p. 179. — A. M. Dalton, *Catalogue of early christian antiquities*, in-4°, London, 1901. — De Corte, *Syntagma de annulis*, in-4°, Antwerpiae, 1706. — M.-A. de la Chausse, *Romanum museum, sive thesaurus eruditae antiquitatis, in quo gemmae, idola, etc. 170 tabb. referuntur*, in-fol., Romae, 1690. — De Wilde, *Signa antiqua e museo Jacobi de Wilde per Mariam filiam aeri inscripta*, in-4°, Amstaelodami, 1700; *Gemmae antiquae e museo de Wilde*, in-4°, Amstaelodami, 1703. — A. J. Evans, *Antiquarian researches in Illyricum*, dans *The Archaeologia*, 1885, t. XLVIII, p. 49, fig. 18. — F. Fabretti, *Inscriptionum antiquarum, quae in aedibus paternis asservantur, explicatio*, in-fol., Romae, 1699. — Ficoroni, *Gemmae antiquae litteratae aliaeque rariores accesserunt vetera monimenta ejusdem aetate reperta quorum ipse in suis commentariis mentionem facit. Omnia collecta adnotationibus et declarationibus illustrata a P. Nicolas Galeotti*, in-4°, Romae, 1757. — D. Fortnum, dans *The archaeological Journal*, 1869, p. 140, 1871, p. 274 sq. — Ad. Furtwängler. *Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*, 2 vol. in-4°, Leipzig, 1900. — R. Garrucci, dans la *Civiltà cattolica*, 1857, t. V; *Storia dell'arte cristiana*, in-fol., Prato, 1873, t. VI. — A. Gori, *Thesaurus gemmarum astriferarum*, in-4°, Romae, 1750. — Abr. Gorlée, *Dactyliotheca, seu gemmarum annulorumque scalpturae*, in-4°, Lugduni Batavorum, 1672, in-4°, Lugduni Batavorum, 1695. — J. Gronovius, *Gemmae et scalpturae antiquae*, in-4°, Franquerae, 1694. — Hammer, *Deux coffrets gnostiques du moyen âge*, in-8°, 1832. — C. W. King, *Antique gems and rings, their origin, uses and value, as interpreters of ancient his-*

tory and as illustrative of ancient art with hints gem collectors, in-8°, London, 1860 ; 2e édit., 1872 ; *Natural history of precious stones and gems*, in-8°, London, 1865 ; *Handbook of engraved gems*, in-8°, London, 1885 ; *Early christian numismatics and other antiquarian tracts*, in-8°, London, 1873 ; *The Gnostics and their remains ancient and mediaeval*, in-8°, London, 1864 ; 2e édit., 1887. — Kopp, *Paleographia critica*, 4 vol., in-8°, Mannheimii, 1819-1829. — E. Le Blant, *Une collection de pierres gravées à la bibliothèque de Ravenne*, dans les *Mélang. d'archéol. et d'hist.*, 1883, t. III, p. 34-46 ; *750 inscriptions de pierres gravées inédites ou peu connues*, in-4°, Paris, 1896 ; *Monuments chrétiens inédits*, dans le *Bull. archéol. de l'Athenæum français*, 1856 ; *Une collection de pierres gravées à la bibliothèque de Ravenne*, dans la *Revue archéologique*, 1883, p. 229 sq. — H. Leclercq, dans le *Dictionn. d'archéol. chrét. et de liturgie*, t. I, 1903, articles au cours desquels on a publié quelques gemmes dont les numéros suivent : fig. 30-36, 41, 77, 78, 108, 212, 299, 368, 369, 476, 505, 509, 525, 527, 529-531, 560, 564, 572, 575, 577, 578, 586, 592-594, 606, 610-613, 614, 642, 653, 659-662, 664, 668, 675, 683, 687, 688, 705, 706, 729, 752, 779, 890, 894-897, 911, 920, 931, etc. — Ch. Lenormand, *Notice sur une pierre gravée représentant Marcia, concubine de Commode*, dans la *Revue numismatique*, 1857 ; *Catalogue d'une collection d'antiquités égyptiennes rassemblées par M. d'Anastasi*, in-8°, Paris, 1857. — Lippert, *Dactyliotheca universalis*, gr. in-4°, Lipsiae, 1755, t. I ; 1756, t. II ; 1762, t. III ; supplém., 1767, 1776. — A de Longpérier, *Pierre gravée basilidienne représentant le Christ en croix*, dans le *Bull. de la Soc. nat. des ant. de France*, 1868, t. XXX, p. 111. — A. Lupi, *Dissertazioni lettere ed altre operette*, in-4°, Faenza, 1785. — J. Macarius (= L'Heureux), *Abraxas seu apistopistus, quae est antiquaria de gemmis basilidianis disquisitio*, in-4°, Antwerpiae, 1657. — Mamachi, *Origines et antiquitates Ecclesiae*, in-4°, Romae, 1751, t. III. — Mariette, *Traité des pierres gravées*, in-8°, Paris, 1650. — Mariotte, *Pierres gravées du Cabinet du Roi*, in-4°, Paris, 1732. — J. Matter, *Histoire du gnosticisme*, 2 vol., in-8°, Paris, 1828 ; 2e édit., 1843 ; *Une excursion gnostique en Italie*, in-8°, Strasbourg, 1852. — Middleton, *The Lewis collection of gems and rings*, in-8°, Cambridge, 1892. — Molinet, *Le Cabinet de la bibliothèque de Sainte-Geneviève*, in-fol., Paris, 1692. — Montfaucon, *L'antiquité expliquée*, Supplém., in-fol., Paris, 1722. — Fr. Münter, *Versuch über d. kirchlichen Alterthümer der Gnostiker*, in-12, Anspach, 1790 ; *Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen*, in-4°, Altona, 1825. — L. Perret, *Les catacombes de Rome*, in-fol., Paris, 1855, t. VI, pl. XVI. — Raoul Rochette, *Discours sur l'origine, le développement et le caractère des types imitatifs qui constituent l'art du christianisme*, in-12, Paris, 1834. — D. De Rossi, *Gemme antiche figurate Der Domenico De Rossi, colle sposizioni* di Paolo Alessandro Maffei, 4 vol. in-4°,

Romae, 1707-1709. — J.-B. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, passim; *De monumentis christianis* ἰχθὺν *exhibentibus*, in-4°, Parisiis, 1855. — P. Sante Bartoli, *Museum Odescalchum sive thesaurus antiquarum gemmarum*, in-fol., Romae, 1751-1752. — C. Smith, *The Crucifixion on a greek gem*, dans *The annual of the British School at Athens*, 1896-1897. — E. Thomas, *Notes upon Sassanian coins and gems*, in-8°, London, 1871. — Vettori, *Dissertatio de monogramm. S. S. nominis Jesu*, in-4°, Romae, 1747. — Venturi, *Storia dell'arte italiana*, in-4°, Milano, 1901, t. II. — Venuti, *Sopra alcune gemme letterale*, dans *Saggi in dissertazioni accademiche di Cortona*, 1758, t. VIII.

CHAPITRE IX

ORFÈVRERIE ET ÉMAILLERIE

I. *Orfèvrerie byzantine.* — II. *Orfèvrerie sassanide.* — III. *Origine de l'orfèvrerie cloisonnée.* — IV. *Son expansion en Gaule, en Espagne, en Italie.* — V. *Orfèvrerie anglo-saxonne.* — VI. *Orfèvrerie gallo-franque.* — VII. *Symboles religieux sur les bijoux barbares.* — VIII. *Émaillerie.* — IX. *Bibliographie.*

I. Orfèvrerie byzantine.

Bien que l'art décoratif grec soit issu directement de l'Assyrie et de l'Égypte, il a subi l'influence du goût hellénique, fait de grâce et de science. Au coloriage criard et heurté des Orientaux, s'est substituée la polychromie harmonieuse et sobre des Grecs. En outre, la plastique orientale, préoccupée à l'excès du détail s'attarde aux accessoires qu'elle exécute avec une perfection voisine de la minutie, au contraire l'art grec songe avant tout à l'ensemble et néglige tout ce qui pourrait nuire à la pureté des lignes. De là une certaine répugnance à l'endroit de la joaillerie ornementale. La sculpture, à l'époque classique, se borne à accueillir l'or et l'ivoire ; sauf de rares exceptions, elle se tient à ces deux matières plus précieuses. Du reste, l'antiquité classique, écrit Ch. de Linas [1], regarda toujours l'incrustation des gemmes comme une spécialité de l'Orient, cette industrie n'avait même pas de nom chez les maîtres occidentaux du Vieux-Monde, et des adjectifs et des périphrases, χρύσεος λιθοκόλλητος (incrustation avec ou sans rabattu), χρύσεος διάλιθος (semis de pierres serties en bâtes), λίθος περικεκαλυμμένος χρυσίῳ (pierres montées en bague), *aurum gemmatum*, *aurum gemmis distinctum*, *gemma auro inclusa*, désignaient seuls ses produits. On n'est guère plus avancé relativement aux joailliers, fabricants ou revendeurs ; ils étaient probablement confondus avec l'orfèvre,

1. Ch. de Linas, *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée. Recherches sur les divers genres d'incrustation, la joaillerie et l'art des métaux précieux*, in-8°, Paris, 1877, t. I, p. 134 sq.

χρυσοχόος, χρυσοποιός, *aurifex*, *aurarius*. On trouve *margaritarius* sur les inscriptions ; quant aux termes *gemmator*, *gemmarius*, *inclusor*, *ars gemmaria*, *opus gemmarium*, ils ne semblent pas antérieurs au IVe siècle. Les textes, d'accord avec les monuments, expliquent la pénurie ou l'âge récent des expressions relatives à l'alliance des pierreries et des métaux précieux. Bien qu'en Égypte et en Syrie les artistes de l'école hellénique eussent, sous les successeurs d'Alexandre, fabriqué de notables quantités d'*aurum gemmatum*, bien que les orfèvres gréco-romains pratiquassent eux-mêmes cette industrie, les Occidentaux n'avaient pas daigné inventer une dénomination spéciale pour un genre de travail resté barbare, à leur point de vue. Mais quand le goût grec fut complètement submergé par la mode orientale, quand les papillotages de l'orfèvrerie gemmée, jusqu'alors privilège exclusif des riches, se vulgarisèrent par le moyen des mercenaires introduits dans les légions, ou par les larges razzias exécutées en Orient, les choses changèrent d'aspect ; les néologismes affectés à la joaillerie surgirent dans la langue civilisée.

Pendant longtemps les Grecs et les Romains ne possédèrent que très peu d'or et d'argent. Le pillage du temple de Delphes et les expéditions d'Alexandre versèrent à profusion en Grèce les métaux précieux ; Rome en profita plus tard. Dès le début de notre ère nous voyons à travers les récits, même outrés, des historiens, une circulation métallique importante et très active grâce aux pillages, tributs, vols et profusions de toute sorte. Néanmoins il ne s'agit souvent que de lingots métalliques, tout au plus de statues ou d'objets mobiliers, dans ces prodigalités énormes dont les chiffres nous semblent inacceptables. L'orfèvrerie proprement dite est rare. Si les Grecs, en contact ininterrompu avec l'Asie, durent connaître de bonne heure l'usage des pierres précieuses dans la parure, il n'en fut pas de même des Romains. Sous la République, Plaute et Térence n'emploient qu'un mot pour désigner les bijoux en général, *aurum*. Pétrone nous montre un peu plus tard la femme de Trimalcion étalant des bijoux d'or massif sans pierres ni perles ; et le marbrier Habinnas subit mille tracasseries à propos de l'achat d'une fève de verre à porter en pendeloque. Les victoires de Pompée vulgarisèrent dans l'aristocratie le goût des pierreries et de l'orfèvrerie gemmée. C'est de cette époque que date la première collection des pierreries : la *dactyliothèque* de Scaurus, gendre de Sylla [1].

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 2217.

Parmi les chrétiens beaucoup étaient assez riches [1] pour posséder des pierres précieuses et, suivant la mode de leur temps, s'en servir comme de parure. Malgré l'insuccès qui avait accueilli la tentative de l'Apocalypse pour acclimater des conceptions artistiques dans le goût oriental [2], les fidèles ne pouvaient oublier ce que les Écritures leur rapportaient des vêtements somptueux et des bijoux étincelants que Dieu avait attribués au grand-prêtre, en particulier de ce *rationale* composé de douze gemmes diverses sur chacune desquelles l'artiste Beseleel avait gravé les noms des douze tribus d'Israël [3]. Les empereurs romains portaient des gemmes sur leur costume. Claude préférait les émeraudes et les sardoines ; Caligula, Elagabale, Sévère Alexandre, Carin, Dioclétien surtout, faisaient usage de pierreries [4]. Lollia Paulina, femme de Caligula, avait des gemmes sur ses vêtements, dans ses cheveux, à son col, à ses oreilles, à ses doigts pour la somme de quarante millions de sesterces [5]. Les découvertes archéologiques ont confirmé ce que les textes nous faisaient connaître. Non seulement les fouilles ont mis au jour des tombes contenant des bijoux, mais elles ont rendu des statuettes, des torques, des bracelets, des bagues, des pendants d'oreilles dans lesquels les gemmes tenaient une place prépondérante [6]. Une inscription célèbre mentionne une statue d'Isis ornée par la piété des païens de perles, de cylindres, de cabochons en gemmes diverses, suspendus à ses oreilles, à son collier, à ses mains, à ses jambes [7], et nous verrons que ces statues gemmées n'avaient pas cessé, jusqu'à l'époque chrétienne, d'être appréciées, puisque Nicétas Choniatès cite une statue d'Hélène, mère de Constantin, ornée d'or et de pierreries [8].

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 2845 sq.
2. Voir t. I, c. I.
3. Ch. de Linas, *op. cit.*, t. I, p. 38 sq.
4. Pline, *Hist. nat.*, l. IX, c. CXIV ; Lampride, *Heliog.*, c. XXIII ; *Severus*, c. IV ; Vopiscus, *Carinus*, c. XVII ; Montfaucon, *Antiq. expliq.*, t. II, pl. 136, p. 326 ; Longpérier, *Œuvres*, t. II, p. 457 ; Huebner, *Ornamenta muliebria*, dans *Hermès*, 1866, t. I, p. 354 ; W. Meyer, dans *Abhandl. d. münch. Acad.*, *Philol. classe*, 1879, t. XV, p. 23.
5. Suétone, *Caligula*, c. XXV ; Pline, *Hist. nat.*, l. IX, c. CXVII.
6. Longpérier, *Œuvres*, t. II, p. 457 sq.
7. *Id.*, p. 457-460 ; Montfaucon, *op. cit.*, t. II, pl. CXXXVI, p. 326 ; Hübner, dans *Hermès*, t. I, p. 346.
8. Nicetas Choniates, *De statuis Constantinop.*, l. VI. Cf. Banduri, *Imper. Orient.*, in-fol., Parisiis, 1712, t. I, pars 3, p. 111.

L'orfèvrerie gemmée n'était pas moins recherchée. Les ouvrages des anciens sont, à ce sujet, pleins d'exemples que nous négligeons puisqu'ils se rapportent à la société païenne. Pline qui a catalogué les diverses espèces de gemmes connues des anciens, nous montre que la variété ne faisait pas défaut aux orfèvres [1]. Toutes les gemmes étaient enchâssées ou serties dans des métaux divers : or, argent, laiton et cette substance qualifiée *electrum* qui « est un alliage métallique dans lequel l'or est mêlé à un cinquième d'argent ». On le trouvait à l'état natif ou on l'obtenait par des procédés artificiels [2]. Tertullien y fait une curieuse allusion lorsqu'il trouve dans l'*electrum* métallique un point de comparaison avec la double nature du Christ : *Una jam erit substantia Jesu ex duabus, ex carne et spiritu mixtura quaedam est electrum ex auro et argento* [3]. La lecture des auteurs chrétiens peut soulever quelques difficultés à ce sujet, parce que tous n'ont pas connu la distinction (ou, du moins, ils ne l'ont pas faite) entre cet *electrum* minéral et l'*electrum* végétal, sorte de résine fossile, jaune, diaphane, qui n'est autre que l'ambre auquel les femmes attribuaient un rang égal dans leur estime au rang qu'y occupaient les perles et le cristal [4]. Nous avons d'autant plus sujet de penser que les chrétiennes ne se désintéressaient pas entièrement des parures d'orfèvrerie que nous entendons Clément d'Alexandrie se plaindre de l'abus des joyaux, λίθων περιεργίας, condamner les chaussures gemmées, τὰς ἐπιχρύσους καὶ διαλίθους τῶν σανδαλίων, et, afin que personne ne pût épiloguer sur les pierreries réprouvées ou non, il dressait une liste de celles pour lesquelles la mode faisait faire les plus grosses folies : « Pierreries attachées sur la poitrine et serties dans les colliers : améthyste et céraunite, jaspe et topaze, émeraude milésienne [5]. » S'il en était ainsi parmi les chrétiennes d'Egypte, on est en droit de soupçonner qu'en Syrie et en Perse, Clément eût pu signaler le même abus ; en effet, nous savons que la reine de Palmyre, Zénobie, copiait les modes des Perses, et on la fit suivre le char triomphal de son vain-

1. E. Babelon, au mot *Gemma*, dans Saglio, *Dictionn. des antiq. gr. et rom.*, t. II, p. 1461 sq., donne une liste très importante, d'après Pline et plusieurs autres auteurs parmi lesquels Isidore de Séville.

2. Ch. de Linas, *op. cit.*, t. I, p. 138 sq., 356 sq. ; J.-B. Rossignol, *Les métaux dans l'antiquité*, in-8°, Paris, 1863 : *Appendice sur les substances que les anciens appelaient électre* ; Scheins, *De electro veterum metallico*, in-8°, 1871.

3. *Adv. Praxeas*, c. XXVII, *P. L.*, t. I, col. 214.

4. Voir les textes de Ch. de Linas, *op. cit.*, t. I, p. 152-156.

5. Clément d'Alexandrie, *Pédagogue*, l. II, c. X, XI, XII.

queur parée de ses vêtements et de ses bijoux, *ornata gemmis* [1]. Un autre détail intéressant nous est conservé relativement à cette princesse. Aurélien ayant fait reconstruire le temple du Soleil à Palmyre y employa trois cents livres d'or et mille quatre-vingts d'argent, prélevées sur le butin général, plus les joyaux de Zénobie : *gemmas regias* [2]. Cette décoration d'un temple avec l'orfèvrerie, nous conduit aux célèbres prodigalités des édifices constantiniens et de leur mobilier. Le *Liber pontificalis* enregistre complaisamment dans la notice du pape Silvestre les autels, les calices, les cassolettes, les patènes, les reliquaires, enrichis d'un grand nombre de pierreries [3]. A partir de cette époque, les auteurs ecclésiastiques rappellent ou décrivent fréquemment les dons de joyaux faits aux églises ; on ne doit pas s'attendre à en trouver ici l'inventaire. De même les prédicateurs et les moralistes se montrent fort préoccupés du luxe de leurs contemporains et, incidemment, les indications qu'ils donnent peuvent n'être pas inutilisables pour l'histoire des arts industriels. Il faut reconnaître que la splendeur des descriptions fait entrevoir un véritable excès et souvent la richesse ne paraît pas s'accorder avec le bon goût. En 356, Constance fait dans Rome son entrée sur un chariot d'or constellé de pierreries à l'entour duquel flottent des étendards fixés à des hampes pareillement incrustées. Théodose, tel que nous le décrit Claudien, ressemble assez, sous son costume impérial, aux plus disgracieuses figures byzantines. La sobriété a fait place à l'entassement : « Que possède en plus la femme chargée d'une telle masse d'or et de pierreries ? » demande à son auditoire saint Jean Chrysostome. Une loi de Théodose, en 393, interdit aux femmes de théâtre le port des bijoux gemmés, mais on n'en tient aucun compte [4].

Cependant il faut toujours tenir compte du goût féminin en matière de modes. Le magnifique portrait de Galla Placidia sculpté sur un diptyque d'ivoire du trésor de Monza nous montre une femme de la plus haute société vêtue, dans le premier quart du

1. Trebellius Pollio, *Triginta Tyranni*, c. XXIX.
2. Vopiscus, *Aurelianus : Vestes in templo solis consertae gemmis*. Mêmes renseignements pour les basiliques constantiniennes du Saint-Sépulcre à Jérusalem, de Bethléem, d'Antioche et de Nicomédie ; dans l'église des Saints-Apôtres à Constantinople, le chœur était lambrissé de bas-reliefs de bronze damasquiné d'or. Eusèbe, *De vita Constantini*, l. III, c. XXXVIII, XL, XLIII, L ; l. IV, c. LVIII.
3. *Liber pontificalis*, édit. L. Duchesne, 1886, t. I : *Silvester*.
4. *Cod. theodos.*, l. XV, tit. VII, l. 2.

v[e] siècle, avec une intelligente simplicité [1]. Ses bijoux sont soigneusement choisis. Ce sont : des boucles d'oreilles à longs anneaux et deux doubles poires ; un collier à rangs de grosses perles ; une ceinture incrustée de pierreries ; nulle trace de bagues ni de bracelets. Un siècle plus tard, son arrière-petite-fille, Juliana Anicia, se fera peindre en miniature ; elle portera un costume non moins sobre et à peine différent de celui de son aïeule dont elle se distingue surtout par cette calotte rouge et ce diadème gemmé dont les figures de la Magnanimité et de la Prudence, qui accompagnent la princesse, sont également coiffées. Vers le même temps et surtout au siècle suivant, les femmes sont littéralement écrasées sous une profusion de perles et de pierreries qui caractérisent les effigies impériales dès le vi[e] siècle [2].

On ne peut songer à entrer dans plus de détails sur l'emploi de l'orfèvrerie dans la parure, mais il s'en faut que le sujet se borne à ces étroites limites. L'orfèvrerie n'a guère connu de plus beaux jours que ceux où empereurs et impératrices se faisaient dresser des statues en argent. Eudoxie, femme d'Arcadius, se fit dédier son image en argent élevée sur une colonne de porphyre, sur le forum Augustéon, entre Sainte-Sophie de Constantinople et le mur septentrional du palais [3]. Une autre statue de la même princesse et celles de ses trois filles, toutes en argent, décoraient la même ville ; mais les unes et les autres étaient éclipsées par la statue d'argent du poids de 7.400 livres, élevée à Théodose le Grand par son fils Arcadius. Nous ignorons les dimensions de la statue d'or pur représentant Théodose II, élevée à ce prince, par le préfet du prétoire Aurélius, dans l'enceinte du Sénat [4].

1. A. Gori, *Thesaur. veter. diptych.*, in-fol., Florentiae, 1759, t, II, pl. VII; Labarte, *Hist. des arts industriels*, in-4°, Paris, 1872, pl. II. E. Molinier, *Hist. générale des arts appliqués à l'industrie*, in-fol., Paris, 1896, t. I, pl. I, p. 17, y voit les portraits de Stilicon, Serena et Eucherius, *Annales archéolog.*, t. XXI, p. 222 ; Venturi, *Storia dell' arte italiana*, in-8°, Milano, 1901, t. I, p. 359, fig. 332.

2. Labarte, *op. cit.*, pl. LXXVII, reproduction d'une miniature du manuscrit de Dioscoride, à la bibliothèque de Vienne. Les verres dorés, représentant les époux chrétiens, sont d'un intérêt plus général que les deux portraits que nous venons de rappeler parce qu'ils nous montrent mieux la *mode*, celle qui ne s'enferme pas dans un palais et qui pose devant un peintre ou un sculpteur, mais celle qui court les rues.

3. J. Labarte, *Le palais impérial de Constantinople et ses abords*, in-4°, Paris, 1861.

4. *Chronicon Pascale*, ad ann. 415, édit. Bonn, 1832, p. 573.

Si, des usages de la vie publique ou privée, nous passons au mobilier ecclésiastique, nous rencontrons quelques ouvrages d'une importance exceptionnelle. La plupart d'entre eux nous sont connus par une brève mention, une description ; quelques-uns sont parvenus, dans un état de conservation plus ou moins parfait, jusqu'à nous.

Pendant les IVe et Ve siècles, les gemmes ne sont employées qu'avec modération. Eusèbe mentionne en bloc les prodigalités de Constantin envers les églises de sa nouvelle capitale, et envers celles d'Antioche et de Jérusalem ; il ne décrit pas d'une façon utile pour l'archéologue cette multitude d'objets d'art : vases, croix, couronnes, couvertures de livres, faits de métal précieux enrichi de pierreries [1]. Le *Liber pontificalis* nous rappelle la générosité de Constantin, il ne nous parle pas de ses successeurs non moins prodigues que lui. Pulchérie, fille d'Arcadius (414), offrit à l'église Sainte-Sophie un autel d'or gemmé [2] ; Théodose II envoya à Jérusalem une grande croix d'or semée de pierreries [3] ; Léon Ier (457-474) donna à son église de Blachernes la robe dite de la sainte Vierge, placée dans une châsse d'argent [4]. A Saint-Démétrius de Thessalonique s'élevait un *ciborium* d'argent ciselé sur la tombe du martyr ; cet édicule, de forme hexagonale, consistait en un pavillon clos à six colonnes surmonté d'une coupole au sommet de laquelle on voyait un globe crucifère orné de tiges de lis [5].

Le *Liber pontificalis* mentionne les présents adressés par l'empereur Justin Ier au pape Hormidas, vers 519-523. Vases d'or et d'argent, couvertures d'évangéliaires, patène d'or, calices, etc., enrichis de gemmes. Ch. de Linas soupçonne que la célèbre *Crux Vaticana* aura pu faire partie de ces présents, bien que Borgia, Bock et Molinier préfèrent l'attribuer à Justin II [6]. Cette croix n'est peut-

1. Eusèbe, *De vita Constantini*, l. I, c. XXXI ; XLII ; l. III, c. XXXVIII-L ; l. IV, c. LVIII, *P. G.*, t. XX, col. 945, 955, 1098-1100, 1209 ; Labarte, *Hist. des arts industriels*, t. II, p. 2, 3.

2. Sozomène, *Hist. eccles.*, l. IX, c. I, *P. G.*, t. LXVII, col. 1592.

3. Théophane, *Chronograph.*, ann. 420.

4. Zonaras, *Annal.*, l. XIV, c. I.

5. Texier, *Architecture byzantine*, p. 135.

6. S. Borgia, *De Cruce Vaticana ex dono Justini Augusti Commentarius*, in-4°, Romae, 1779 ; F. Bock, *Die Kleinodien der heil. römischen Reiches deutscher Nation*, in-fol., Wien, 1864, p. 111-114, pl. XX, fig. 27 ; *Annales archéol.*, t. XXVI, p. 23, 272-276 ; Barbier de Montault, *Antiquités chrétiennes de Rome*, in-fol., Rome, 1864 ; *Les souterrains et le trésor de Saint-Pierre du*

être pas plus belle, ni plus parfaite que d'autres présents, mais elle a sur eux l'avantage de nous être parvenue intacte. Elle est d'argent doré et ciselé, elle mesure en hauteur 0m 33, en largeur 0m25. La face antérieure est ornée de perles et de gemmes en petit nombre, au centre un médaillon relativement moderne renferme un fragment de la vraie croix. Cette face a été singulièrement dégradée ; des verroteries y ont remplacé les pierres précieuses, tandis que la face postérieure s'est conservée intacte. Celle-ci est couverte d'enroulements, de palmettes, de fleurons qui marquent la transition de l'art romain et la décadence de l'art oriental. Au centre, un médaillon représente l'Agneau crucifère, quatre autres médaillons ornent l'extrémité des branches de la croix, ils représentent en haut et en bas le Sauveur avec les attributs du livre et de la croix, à droite et à gauche, les donateurs du reliquaire dans l'attitude de la prière. L'un et l'autre portent le diadème, et la figure féminine a, en outre, les pendeloques. L'ornementation, exécutée en relief, témoigne en faveur d'un orfèvre habile et encore maître de son art. Quelle qu'ait été la destination primitive de ce joyau [1], elle nous montre que l'orfèvrerie et la joaillerie à Byzance, au VIe siècle, était bien déchue.

Une curieuse anecdote nous apprend que « le jour de Pâques, 26 mars 593, l'impératrice Sophie, veuve de Justin II, et l'impératrice Constantine, épouse de Maurice, offrirent à l'empereur une couronne de toute beauté. Celui-ci, après l'avoir admirée, en fit présent à l'église et la suspendit au-dessus de l'autel par trois chaînettes d'or semées de pierreries. La dévotion de Maurice ne plut pas aux deux princesses et Constantine passa toute la journée en récriminations contre son mari » [2]. On suspendait donc des couronnes dans les églises. En effet, Paul le Silentiaire décrit des disques en argent ajouré qui supportaient les lampes coniques de verre à Sainte-Sophie ; ils avaient l'aspect d'une couronne et on les suspendait

Vatican, Rome, 1865 ; Ch. de Linas, *Orig. de l'orfèvr. cloisonnée*, t. I, p. 304-374 ; on trouvera dans cet ouvrage une discussion approfondie au sujet de donataires de cette croix ; E. Molinier, *Hist. gén. des arts appliq. à l'industrie*, in-fol., Paris, 1901, t. IV, p. 37-38 ; Venturi, *Storia dell' arte italiana*, in-8°, Milano, 1901, t. I, p. 529, 533, 554 ; A. de Waal, *Die antiken Reliquiare der Peterskirche*, dans *Römische Quartalschrift*, 1893, t. VII, p. 244-262, pl. XVI-XVII.

1. Sur l'usage des couronnes votives suspendues dans les églises, principalement en Orient, depuis Constantin et chez les peuples barbares, cf. F. de Lasteyrie, *Description du trésor de Guarrazar*, in-4°, Paris, 1860, p. 11-15.

2. Theophanes, *Chronogr.*, ann. 593.

aux voûtes avec des chaînes [1], Paul le Silentiaire ajoute qu'il y avait parfois deux disques superposés et qu'une croix lumineuse était repercée dans les cercles.

Le même auteur décrit un objet d'art célèbre, l'autel de Sainte-Sophie. Ce meuble était de la plus grande richesse : « Il était en or, en argent, en pierres de tout genre, en bois, en métaux, dit Cedrenus; tous les produits de la terre, de la mer et du monde entier concouraient à son établissement. Justinien réunit beaucoup de matières précieuses, moins d'ordinaires; il liquéfia celles qui étaient fusibles, les réunit aux solides, et donna à l'ensemble la forme d'une crédence aux éclatantes bigarrures [2]. « Les arcs d'or de la Table-Sainte, ajoute Paul le Silentiaire, retombaient sur des colonnes d'or; le soubassement était de même métal; l'éclat des pierres précieuses rehaussait l'ensemble [3]. »

Le *ciborium* de Sainte-Sophie était d'argent surmonté d'une croix d'or gemmée. L'*ambon* portait également une croix pesant 100 livres, chargée de grenats et de perles rondes. On se perd dans cette profusion de richesses : une croix, à la taille de N.-S., fut garnie d'argent doré et gemmé. Le mobilier de *sacrarium* comptait en évangéliaires, bassins, aiguières, calices, patines, plats, 42.000 pièces, 36 encensoirs ou cassolettes, 100 couronnes, 7 croix, 2 chandeliers portatifs, des voiles, des courtines criblés de pierreries, cabochons, perles. De plus longues énumérations ne nous apprendraient rien de mieux.

En Occident, le trésor de Monza conserve quelques pièces qu'on croit, avec de justes raisons, offertes par la reine Théodelinde († 625) et de fabrication byzantine. Les plus célèbres sont l'*encolpium* de saint Grégoire le Grand, la « couronne de fer » et le reliquaire de saint Jean-Baptiste [4].

Quoique la vogue s'attachât principalement à l'orfèvrerie gemmée et émaillée, on pratiquait à Constantinople l'orfèvrerie cloisonnée. Justinien envoya au roi des Lazes une robe talaire garnie d'or cloisonnant les gemmes et une fibule impériale à pendeloques. La

1. Ces objets reçoivent divers noms : δίσκος, στέφανος, κύκλος, *Descript. S. Sophiae*, vs. 401, 402, 405-411, 418-121.

2. *Hist. comp.*, in-fol., Paris, 1847, t. I, p. 386.

3. *Descript. S. Sophiae*, vs. 335-337, *P. G.*, t. LXXXVI, col. 2132.

4. Ch. de Linas, *Origines de l'orfèv. clois.*, t. I, p. 315-318; Barbier de Montault, *Le trésor de la basilique royale de Monza*, dans le *Bull. monumental*, 1882-1884, et particulièrement 1884, t. L, p. 485-524.

fibule à pendeloques découverte à Nagy-Mihaly, en 1832, est des environs du VII[e] siècle, c'est un autre exemple byzantin d'orfèvrerie cloisonnée [1].

Parmi les ouvrages d'orfèvrerie, nous mentionnerons rapidement ici une série de pièces d'un grand intérêt : les coffrets. La *Capsella argentea* trouvée en Afrique [2], le coffret d'argent cubique de Sainte-Sophie à Sophia [3] dans un tombeau, et contenant du terreau provenant de la décomposition de matières organiques ; le coffret de mariage de Projecta, qu'une conjecture ingénieuse a supposé lui avoir été offert par le pape Damase [4], enfin, le coffret de Saint-Nazaire de Milan [5] dans lequel le même Damase envoya à Saint-Ambroise les reliques des saints Apôtres, et déposé en 395 dans le sarcophage de Saint-Nazaire. M. F. de Mély est probablement une des rares personnes compétentes — la seule peut-être — qui ait vu et touché ce dernier coffret et il en parle avec la plus vive admiration : « Le travail en est d'un admirable modelé ;... les figures poupines sont exquises dans leur mièvrerie délicate ; les corps sont merveilleux dans cette souplesse,... les vêtements, couverts d'une couche d'or très chaud, donnent au coffret un aspect très riche : les torsades des encadrements ont une liberté de bon aloi [6]. » Ce rare objet sera figuré et décrit dans le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*, nous nous bornerons ici à rappeler les conclusions que M. de Mély a tirées de l'étude de l'original. Selon lui, le coffret de Saint-Nazaire doit être regardé « comme un anneau des plus précieux de la chaîne artis-

1. Ch. de Linas, *op. cit.*, t. I, p. 361 sq., pl. VII. Le filigrane apparaît même sur les bijoux byzantins et aussi le damasquinage, l'estampage et la frappe; ces deux derniers moyens sont des procédés expéditifs permettant d'obtenir un relief au moyen de matrices ou de coins gravés en creux.

2. De Rossi, *La Capsella argentea africana*, in-fol., Roma, 1889 ; *Bull. di arch. christ.*, 1887, p. 118-129; et trad. de Laurière, dans le *Bull. monum.*, 1889, p. 315-397; cf. *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 148.

3. E. Le Blant, *Inscriptions chrétiennes et coffret de Sofia*, dans les *Comptes rendus de l'Acad. des inscr.*, 1896, p. 291 et planche en regard avec 2 figures.

4. E. Q. Visconti, *Lettera intorno ad un antica supelletile d'argento*, in-4°, Roma, 1793 ; O. Dalton, *Catalogue of early christian antiquities*, in-4°, London, 1901, p. 61 sq., n. 304-345.

5. F. de Mély, *Le coffret de Saint-Nazaire de Milan et le manuscrit de l'Iliade de l'Ambrosienne*, dans les *Monuments et mémoires E. Piot*, in-4°, Paris, 1900, t. VII, p. 65-78, pl. VII, IX ; A. Graeven, dans *Christliche Kunst*, 15 avril 1899 ; A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, in-8°, Milano, 1901, t. I, p. 549-550, fig. 445-449.

6. F. de Mély, *op. cit.*, p. 68.

tique qui unit l'antiquité païenne à l'antiquité chrétienne »[1]. Tous les sujets représentés sur les faces, sauf un seul, l'Adoration des Mages, sont essentiellement païens dans la technique. Le jugement de Salomon et celui de Daniel, l'annonciation aux bergers, le Christ enseignant les apôtres, sont des scènes de la vie romaine; les types chrétiens, ceux du Sauveur et de sa mère, sont les seuls indécis, l'artiste se dégage pour eux des modèles païens, mais n'a rien à y substituer et ne peut recourir à un symbolisme fixe avec lequel nous le voyons à peu près brouillé, à moins qu'il ne l'accommode avec le plus grand sans-façon. Car il ne met avec le Christ que *onze* apôtres et ne fait comparaître que *deux* mages. L'ordonnance de sa composition le veut ainsi et il ne connaît pas d'autre règle.

Peut-être même serait-il embarrassé d'agir autrement. Lui orfèvre, comme son contemporain le marbrier, le monnayeur, le peintre, l'ivoirier, représente les personnages non comme il les *voit* mais comme il les *sait*. Tel type se montre une fois qui se retrouve partout. Par exemple, le soldat au repos, de face, appuyé sur la jambe droite, avançant un peu la jambe gauche. Il se voit dans le médaillon de Constance II, en 350; dans le disque de Valentinien, en 370; dans l'ange de l'Annonciation sur le coffret, enfin sur le diptyque d'Aoste, en 406[2], et sur le diptyque d'Aetius, à Monza, en 428. Dès lors, disparaît des cartons des artistes, le type que nous venons de suivre dans sa déformation lente mais sûre. Le coffret prend place dans cette série chronologique et l'histoire qui nous le montre à Milan dès 382 permet donc de le dater des environs de 370.

Les deux trésors les plus riches en orfèvrerie pour l'époque chrétienne sont celui de Projecta dont le coffret nuptial fut découvert à Rome, sur l'Esquilin, en 1793. Il a fait l'objet d'une savante étude de E.-Q. Visconti et d'une édition, probablement définitive, par M. O. Dalton[3]. Au point de vue technique, plusieurs pièces de ce trésor témoignent de la propension chez les artisans, dès le IVe siècle, à se rapprocher des galbes orientaux. La coupole du nécessaire de toilette, un *alabastrum* ou sorte de flacon, une petite urne polygonale, une écuelle godronnée, mêlés à des types purement romains, semblent arriver en droite ligne des bords de l'Oronte et de l'Euphrate[4]. Le trésor de Marie, fille de Stilicon et femme d'Honorius,

1. F. de Mély, *op. cit.*, p. 72.
2. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 821.
3. O. Dalton, *Catalogue of early christian antiquities*, in-4°, London, 1901, p. 61 sq., n. 304-345, pl. XV sq.
4. Ch. de Linas, *Orig. de l'orfèvr. cloisonnée*, t. I, p. 30.

avait été déposé dans son sarcophage trouvé au Vatican et ouvert sous Paul III. Ce trésor était d'une richesse inouïe. Une cassette contenait des vases de cristal et des gemmes, une lampe d'or et de cristal, cinq vases d'or dont un orné de gemmes. Une autre cassette contenait plus de cent cinquante anneaux d'or avec leurs pierreries, des pendants d'oreilles, des croix, des colliers, des boutons, des aiguilles à cheveux, une bulle d'or avec perles, émeraudes, saphirs, etc. [1].

Ce ne sont pas les seuls trésors que nous puissions mentionner, mais ceux-ci étaient particulièrement riches. D'ailleurs, nous ne devons pas aborder dans ce livre les œuvres d'une destination rigoureusement laïque. Nous signalons donc sans nous y attarder, une série importante de plats connus sous le nom de *missoria*. C'étaient des disques d'argent de grandes dimensions qui pouvaient parfois être employés à l'usage liturgique. Au début du VII[e] siècle, l'évêque Didier d'Auxerre léguait à son église et à l'abbaye de Saint-Germain, lieu de sa sépulture, une grande quantité de vaisselle plate dont la pièce la plus remarquable était un *missorium* ainsi désigné : *Missorium argenteum qui Thorsomondi nomen scriptum habet; pensat libras XXXVII, habet in se historiam Aeneae cum litteris graecis* [2]. Cet objet comportait une décoration mythologique. Parfois les *missoria* étaient de véritables plateaux d'offrande fabriqués pour les églises, par exemple, celui d'Aquilée orné d'un chrisme entouré de pampres dont toutes les découpures étaient probablement remplies par des verres de couleur et des cabochons [3]. Adrien de Longpérier a étudié tous les *missoria* connus parmi lesquels nous signalerons celui de Pérouse représentant un empereur à cheval terrassant un barbare avec cette inscription : + *De donis Dei et domni Petri utere felix cum gaudio* [4].

1. Cancellieri, *De secretariis vet. basil. Vatic.*, in-4°, Romae, 1786, p. 995-1039 ; De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1863, p. 53-55.

2. Labbe, *Nova bibliotheca manuscriptorum*, in-8°, Parisiis, 1657, t. I; *Hist. Antissiod. episcop.*, c. XX, p. 423-425; Lebeuf, *Mém. concern. l'hist. ecclés. d'Auxerre*, in-8°, Paris, 1743, p. 129, 130.

3. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 4; Venturi, *Storia delle' arte italiana*, in-8°, Milano, 1901, t. I, fig. 453, p. 527-558.

4. A. de Longpérier, *Le missorium de Geilamir et les monuments analogues*, dans la *Gazette archéologique*, 1879, pl. VIII; Ch. Cahier, *Nouv. mél. d'archéol.*, t. III, p. 65 sq., pl. VII; Chabouillet, *Catalogue*, p. 459-463, n. 2821, 2875; Arneth, *Gold- und Silber-Monum. des k. k. Münz- und Antiken-Cabinets*, in-8°, Wien, 1850, p. 61 sq.; O. K. Müller, dans *Annali dell' Instit. di corrisp. archeol.*,

Au même art se rattachent les boucliers ; nous ne rappellerons que ceux de Valentinien, de Théodose, du consul Aspar, et le bouclier impérial de Kertsch [1].

II. Orfèvrerie sassanide.

Nous ne parlerons ici de l'orfèvrerie sassanide qu'à raison de l'influence exercée par elle sur l'orfèvrerie byzantine. Les relations qui existaient entre la Perse et l'empire romain se traduisirent souvent par des échanges de présents dont la perfection était bien faite pour suggestionner et stimuler les artisans occidentaux. Aurélien, vainqueur de Zénobie, célébra son triomphe sur un char *argento, auro et gemmis operosus*, offert par le roi de Perse, Bahram Ier [2]. Ammien Marcellin [3], Claudien [4], Théophylacte [5] décrivent le cos-

t. XI, p. 78, 79 ; E. von Sacken et Fr. Kenner, *Die Sammlungen der k. k. Münz- und Antik.-Cabinetes*, in-8°, Wien, 1866, p. 335, n. 41. On trouvera un utile commencement de bibliographie des *missoria*, dans A. Venturi, *Storia*, t. I, p. 546, note 1. Cf. E. Babelon, dans le *Bulletin de la Société nat. des antiquaires*, 1890, p. 228 (sur le bouclier de Paris, dit « d'Annibal ») ; E. Piot, *Sur un missorium de la collect. de M. E. Piot*, dans la *Gazette archéologique*, 1886 (sur le bouclier représentant Hercule étouffant le lion) ; J. Delgado, *Memoria sobre el gran disco di Theodosio encontrado en Almendralejo*, in-4°, Madrid, 1849 ; Ch. Cahier, *Bouclier commémoratif d'Almendralejo*, dans les *Nouv. mél. d'archéol.*, in-4°, Paris, 1874, p. 65 sq. ; Mérimée, dans la *Revue archéologique*, 1849, p. 263 ; J. Labarte, dans les *Annales archéologiques*, t. XXI, p. 311 ; Hubner, *Die antiken Bildwerke in Madrid*, in-8°, Berlin, 1862, p. 213-216 ; J. Strzygowski, *Der Silberschild aus Kertsch*, dans *Materialien zur russischen Archäologie*, fasc. 8, De Rossi, *Il disco d'argento teste scoperto in Verona paragonato col simile di Perugia*, dans *Bull. di arch. crist.*, 1873, p. 151 sq., pl. X, n. 1 ; Fontanini, *Discus argenteus votivus veterum christianorum*, in-4°, Romae, 1727 ; Bianchini, *De aureis et argenteis cimeliis in arce Perusina effossis*, in-4°, Romae, 1717 ; Gori-Passeri, *Thesaurus gemmarum astriferarum*, in-fol., Florentiae, 1750, t. III, p. 289 ; Vermiglioli, *Le antiche iscrizione perugine*, in-4°, Perugia ; 1834, t. II, p. 608 sq., G. Conestabile, dans *Giornale di erudizione artistica*, 1875, p. 237 sq. ; Apostolo Zeno, *Lettere*, edit. Morelli, 1875, p. 228. Rapprocher une plaque d'argent du IVe siècle, à Trèves ; F. X. Kraus, *Die altchristliche Inschriften der Rheinlande*, t. I, p. 98 ; Le Blant, *Nouveau recueil*, p. 48.

1. A. Venturi, *op. cit.*, t. I, p. 437-440.
2. Vopiscus, *Aurelianus*.
3. Amm. Marcell., *Hist. rom.*, l. XXIII, c. VI.
4. Claudien, *Phoenix*, vs. 84-87.
5. Théophylacte, *Historia*, l. III, c. VI ; l. IV, c. III.

tume des Perses tout ruisselant de pierreries et nous apprenons des historiens byzantins que Chosroès II donna à l'église Saint-Serge, à Nisibe, une croix d'or pur, une patène, un calice, une croix d'autel et un encensoir, le tout en or, plus un diptyque oriental enrichi d'or. En 473, un Perse nommé Amorcesus envoya à l'empereur Léon Ier son portrait en or semé de pierreries [1]. Par ces présents et bien d'autres, le goût oriental s'infiltrait peu à peu en Occident, s'y faisait connaître et apprécier. La « Coupe de Chosroès » conservée au Cabinet des médailles à Paris, avec plusieurs autres vases sassanides du même genre, aura pu, au VIe siècle, servir de présent à un empereur [2]. Cette coupe a la forme d'un plat circulaire creusé en ellipse et posé sur un pied vertical très bas. « Elle se compose d'une épaisse armature ou d'un réseau d'or ajouré, sertissant trois rangées concentriques, chacune de dix-huit disques alternativement blancs et rouges ; des losanges et des triangles verts occupent les intervalles ménagés entre ces disques. Une bordure en rectangles d'hyacinthes ou de verre orange court sur la lèvre du vase ; une autre pareille encadre le médaillon central représentant Chosroès en costume royal assis sur un trône supporté par des chevaux ailés. Les hyacinthes sont fixées avec du mastic dans des bâtes closes, ainsi que les triangles voisins du grand médaillon ; la régularité du dessin veut que ces derniers aient été de couleur verte, mais il n'en est resté aucun. Les incrustations rouges et vertes sont en verre ; les blanches en cristal de roche : le tout, plan à l'intérieur, saillant à l'extérieur, est taillé à la roue. Le camée du milieu a été fabriqué par les mêmes procédés, au dire des experts, sa matière serait le cristal de roche, non le saphir blanc comme l'ont avancé quelques historiens [3] » (fig. 304).

1. Théophylacte, *op. cit.*, l. V, c. XIII-XIV ; Reinaud, *Description des monuments musulmans du cabinet Blacas*, in-8°, Paris, 1828, t. I, p. 313.

2. Les coupes illustrées étaient un genre de présent réservé aux seuls souverains.

3. Ch. de Linas, *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, t. I, p. 225, pl. V *bis*, n. 1, 2; cette coupe attribuée à Salomon, par D. G. Millet, *Le trésor sacré ou inventaire de Saint-Denys*, in-12, Paris, 1640, p. 129, a été restituée à Chosroës, par A. de Longpérier, *Explication d'une coupe sassanide inédite*, dans les *Annales de l'Institut archéol. de Rome*, 1843, t. XV, p. 100; *Notice sur quelques monuments émaillés du moyen âge*, in-8°, Paris, 1842, p. 13; Ch. de Linas, *Orfèvrerie mérovingienne. Les œuvres de saint Éloi*, in-8°, Paris, 1864, pl. VII, fig. A. B. Chabouillet, *Catalogue*, in-16, Paris, 1856, p. 364-365, dit que le médaillon central est en cristal de roche et que les encadrements sont en

Plusieurs textes tels que l'*Histoire des Sassanides* de Mirkhond, le *Solman el Mota*, de Mohammed-Abou-Abdallah-Ibn-Zhafer, la *Chronique arabe* d'Eutychius, patriarche melkite d'Alexandrie, contiennent un récit légendaire d'où il est néanmoins permis de con-



304. — Coupe de Chosrès. Cabinet des médailles.

clure que les empereurs byzantins du VI[e] siècle possédaient une vaisselle de table en or, argent, cristal et verre artificiel, ornée des

verre coloré translucide. Voici les principales dimensions. Largeur des cloisons : épaisses, 0,004 ; minces, 0,0015 ; diamètre : vase entier, 0,2825 ; disque central, 0,0075 ; grands disques, 0,034 ; moyens disques, 0,021 ; petits disques, 0,018. Les écussons triangulaires et les grands losanges ont environ 015 de côté ; les petits losanges, 0,012. Les hyacinthes de la lèvre mesurent 0,007 sur 0,004 ; celle de la bordure intérieure, 0,012 sur 0,006. Profondeur centrale, 0,03 ; hauteur du pied, 0,0125. Babelon, *Le Cabinet des médailles*, pl. XXI.

portraits de monarques sassanides, et conforme au spécimen que nous avons décrit. Ibn-Zhafer et Mirkond ajoutent que ces vases historiés, et aussi des étoffes, avaient été fabriqués à Constantinople d'après des dessins exécutés en Perse par un artiste grec envoyé dans ce but [1].

Nous avons d'autres raisons de croire que l'art byzantin est dans une dépendance étroite à l'égard de la Perse. Il faut se pénétrer de cette idée que Byzance n'a été que le grand entrepôt, le foyer puissant où apparut aux yeux de l'Occident cet art que la Perse, trop éloignée, trop séparée de l'Europe par des montagnes, ne pouvait montrer aux yeux de tous. En venant s'établir en Asie, les Romains y trouvèrent, on ne saurait le contester sérieusement, une civilisation brillante, des arts préexistants, une architecture depuis longtemps formée, où l'or, la mosaïque, la faïence, l'ivoire et les pierres précieuses ajoutaient à la beauté des formes l'éclat des couleurs. Tout était en harmonie, les riches tentures, les vêtements brodés, les bijoux, les meubles ; ce luxe inséparable de l'amour du beau a toujours existé dans les pays de la lumière. Au moment où l'empereur Constantin transporta la vieille Rome dans la jeune Byzance, l'ancienne dépouille romaine fut rejetée et l'empire revêtit une nouvelle parure tout imprégnée d'exotisme [2].

Les tendances orientales de la joaillerie contribuèrent pour leur part à accélérer l'adoption des formes architecturales asiatiques auxquelles elle se trouvait depuis longtemps attachée. Nous avons montré plus haut, dans l'étude des mosaïques, le progrès croissant du style oriental et l'absorption à peu près complète des éléments décoratifs orientaux [3]. L'orfèvrerie proprement dite, en nous retenant parmi des productions moins majestueuses, vérifie néanmoins les observations que nous avons faites. A partir de Constantin le Grand, le laurier qui ceignait le front des empereurs fait place à la couronne gemmée [4] ; elle apparaît sur les monnaies et ses rosaces

1. A. de Longpérier, *Extrait d'un mémoire sur les coupes sassanides*, lecture faite en séance publique annuelle de l'Académie des Inscr., le 3 août 1866, p. 3, 4, 5, 7.

2. A. de Beaumont, *Les arts décoratifs*, dans la *Revue des Deux-Mondes*, 1866, t. LXV, p. 15.

3. Sur ces tendances orientales de l'art byzantin, cf. Labarte, *Hist. des arts industriels*, pl. 114. Cf. Texier, *L'architecture byzantine*, in-fol., London, 1864, p. 1, 115, 232, pl. v, xxx.

4. Commode et Elagabale — ce dernier d'origine syrienne — avaient tenté de l'introduire, mais sans succès.

alternant avec des perles la font ressembler fort au diadème assyrien [1]. Le diadème fait son apparition dès le IVe siècle, bande unie chargée d'un double filet de perles arrêté sur le front par une enseigne de pierreries [2]. Vers le VIe siècle, l'enseigne supporte un appendice en forme de croix ou d'aigrette triple dressée au milieu [3]. Sous Justinien, le diadème devient rigide, c'est désormais une plaque métallique rehaussée de gemmes (*stemma*), surmonté parfois de la croix ou de l'aigrette [4]; son champ émaillé affecte une des couleurs, blanc, rouge ou vert [5]. Cette coiffure, outre sa ressemblance avec diverses figures sassanides [6], nous montre à quel point nous sommes éloignés de l'Occident, du laurier romain et du grec. Des cordons terminés par des glands s'attachaient au diadème; bien que devenus superflus quand on fit usage du *stemma*, on ne laissa pas de les conserver mais on les réduisit à servir de pendeloque [7], on les couvrit de perles et au lieu de les laisser flotter sur la nuque, on les ramena sur les épaules et on les accrocha sur les tempes. Le *stemma* des impératrices différait de celui des empereurs. La mosaïque de Saint-Vital à Ravenne donne à Théodora une coiffure relativement haute surmontée de trois aigrettes en pierreries, flanquée de pendeloques très longs descendants jusque sur la poitrine. Justinien paraît coiffé du *modiolus*, sorte de couronne plus haute que le *stemma* ordinaire et légèrement évasée, dont l'origine perse semble également très vraisemblable [8].

Un autre usage asiatique dont nous constatons l'introduction à Byzance, c'est l'emploi des gemmes sur la ceinture. Elles n'y font toutefois leur apparition qu'au VIe siècle. Constantin Porphyrogénète attribue la ceinture de pourpre semée de pierreries, ζώνην διάλιθον

1. Sabatier, *Description générale des monnaies byzantines*, in-8°, Paris, 1862, t. I, p. 57, pl. VI, n. 7.

2. De Cange, *Historia byzantina*, pl. 2-10; *Annales archéol.*, t. XXI, p. 311; C. Cahier, *Nouv. mélang. d'archéol.*, in-4°, Paris, 1874, t. I, p. 66; *Magasin pittoresque*, t. XXXIV, p. 101.

3. Labarte, *op. cit.*, pl. 118; Sabatier, *op. cit.*, pl. VIII, n. 19, 24; pl. XIII, n. 7, 13; Michel Glycas, *Annales*, in-fol., Paris, 1660, part. IV, p. 311.

4. Labarte, *op. cit.*, pl. 82, 85.

5. Constantin Porphyrog., *De cerimon. aulae Byzantinae*, in-fol., Leipzig, 1751, l. I, c. XXXVII, n. 1, 2; l. II, c. XV, p. 343.

6. Flandin et Coste, *Voyage en Perse*, in-fol., Paris, 1851, pl. LI.

7. Constant. Porphyr. les nomme πρεπενδουλιὰ κατασειστὰ Αὐγουστιακὰ.

8. Constant. Porphyr., *op. cit.*, l. I, c. XCI, XCIV, mentionne le μοδίολος offert à Léon Ier et à Léon III par le prince du Sénat et le préfet de la ville.

ἀλουργῆ, au prince du Sénat [1]. La fibule ou agrafe d'un usage général en Europe et en Asie subit, elle aussi, l'influence de la mode orientale. A la place de cette plaque massive pourvue d'une boucle et d'un ardillon qu'on rencontre en si grand nombre dans nos pays, les Asiatiques faisaient usage d'une fibule d'or sertissant une pierre précieuse d'où pendaient trois hyacinthes suspendues à des chaînettes d'or. Justinien envoya une fibule de ce modèle au roi des Lazes et nous en voyons plusieurs autres soit sur ses propres monnaies, soit sur le bouclier de Théodose. La mosaïque de Saint-Vital nous montre une fibule composée d'un cabochon central en grenat entouré de perles ; c'est encore ici l'influence et, on peut bien le dire, les modèles sassanides [2]. La passion byzantine de consteller de pierreries tous les vêtements n'était qu'une mode perse maladroitement appliquée. Les grandes bottes rouges semées de perles ou d'aigles brodés qui chaussaient les empereurs byzantins, le manteau collant (=σκαραμάγγιον = vêtement de pluie), la robe à larges manches sont autant d'emprunt au vestiaire des Perses. Un curieux récit de Procope nous fait connaître le goût très vif que l'on montrait au VIe siècle, jusque dans le peuple, pour les modes et les usages étrangers aux Romains. C'est à propos de la sédition des « Verts » à Constantinople. « Les partisans de la *Faction* arrangèrent leur chevelure en la taillant d'après une mode nouvelle et étrangère aux Romains ; car, depuis le menton et les autres parties velues, où on laissait croître le poil suivant l'usage perse, ils se rasèrent le devant de la tête jusqu'aux tempes, et les cheveux ramenés sur l'occiput, comme les Massagètes ont coutume de faire, s'y partageaient régulièrement : de là cette coiffure reçut le nom d'hunnique. Tous se munirent de costumes élégamment travaillés, et, pour se donner du relief, ils endossèrent les plus riches parmi ceux que d'odieuses rapines leur avaient fournis. Les manches de la tunique collaient strictement aux poignets tandis qu'elles s'élargissaient outre mesure aux épaules. Ils adoptèrent la blouse, les pantalons et la plupart des chaussures des Huns en laissant à ces pièces d'habillement leur nom barbare [3]. » La cuirasse

1. *De cerimoniis*, l. I, c. XCVII. Cf. Cahier, *Mél. d'archéol.*, t. II, pl. XXXII, reproduit l'étoffe de Gauther, à Bamberg, sur laquelle l'empereur porte la ceinture gemmée ; de même la fresque de Trébizonde, représentant Alexis et Theodora, dans Texier, *Architect. byzant.*, pl. LXVI.

2. C. Cahier, *Nouv. mélang. d'arch.*, t. I, p. 67 ; Dethier, *Augusteon*, in-4°, Pest, 1869, pl. II, n. 5.

3. *Hist. arcana.*, t. VII, édit. Bonn, t. III, p. 48.

imbriquée des Byzantins, ajoute Ch. de Linas, est une invention asiatique. Il en est de même pour le fauteuil impérial à dossier et marche-pied, le trône, siège couvert d'or et de pierreries toujours réservé aux seuls dieux dans Rome païenne[1] ; aussi pour une spécialité orientale, les tapis étendus sur le sol. Ces prosternements, le baisement du pied et de la main, cérémonial ordinaire à Constantinople bien qu'auparavant inusité à Rome, viennent également de la Perse. Cette parenthèse pourrait s'élargir beaucoup, mais ce qui a été dit suffira. Quand un peuple emprunte à une autre nation son mode de construction, son costume, ses bijoux[2], ses meubles, ses usages, on n'est pas trop hardi d'affirmer qu'il a dû lui prendre encore davantage[3].

III. Origines de l'orfèvrerie cloisonnée.

L'orfèvrerie et la bijouterie telles que les avaient conçues l'art classique font généralement place, en Orient et en Occident, à partir du ve siècle, à des ouvrages d'une technique différente et d'un style nouveau. Cette transformation est caractérisée par l'abandon de la ciselure et l'envahissement d'une mode qui consiste à couvrir les métaux jadis ouvragés d'une sorte de carapace de pierreries ou de verroteries en tables ou en cabochons. L'or, l'argent, le bronze même, disparaissent sous ces pavages aux couleurs éclatantes. La longueur de temps et la délicatesse des procédés de l'émaillerie ne pouvaient lutter avec un procédé expéditif et peu difficile dont le clinquant laissait loin derrière lui les tons fondus et amortis des émaux. Cet événement artistique longtemps obscur n'a été définitivement éclairci que de nos jours. Des découvertes nouvelles pourront mettre plus de précision, elles n'apporteront pas de

1. *Chronic. pascal.*, ann. 444, *P. G.*, t. XCII, col. 801, nous apprend qu'Eudoxie, femme de Théodose II, s'assit dans le sénat d'Antioche sur un siège d'or gemmé. Cf. Labarte, *op. cit.*, pl. 118; Charton, *Voyageurs anciens et modernes*, in-8°, Paris, 1854, t. II, p. 169.

2. Il y aurait, dit Ch. de Linas, un curieux parallèle à établir entre les bijoux sassanides (Flandin, *Voyage en Perse*, pl. IX, XIII), byzantins (Texier, *L'arch. byzant.*, pl. LXVI) et hindous (*Voy. dans les cinq parties du monde*, p. 335, publié dans l'*Illustration*, 1846-1849). Tout cela est frappé au même type.

3. Ch. de Linas, *Les origines de l'orfèvr. cloisonnée*, t. I, p. 299-300.

changement essentiel en cette matière. Ici, les textes font absolument défaut, les monuments seuls peuvent être interrogés.

L'évolution presque générale de l'orfèvrerie à l'époque barbare n'a sollicité l'attention des archéologues que depuis un demi-siècle environ. L'abbé Cochet fit le premier ressortir l'individualité de cette branche méconnue de l'art ; depuis lors, d'illustres savants ont réduit le problème au degré de simplicité où il est parvenu. Cet art s'est révélé tout d'abord, non à son lieu d'origine, mais aux dernières étapes de sa longue migration en Occident. Il fallut donc parcourir en sens inverse le trajet accompli par les tribus barbares et semé de débris qui en jalonnaient la trace. Après une période tout empirique au cours de laquelle on se borna à décrire les trouvailles en les attribuant partout à l'archéologie nationale qualifiée de franke, d'anglo-saxonne ou de burgonde, selon que c'était le sol de la France, de l'Angleterre ou de la Suisse qui recelait ces trésors, après cette période inévitable on s'aperçut de certaines ressemblances entre les objets trouvés à des distances considérables les unes des autres, on confronta les spécimens, on établit des familles, on créa des types et on crut faire un pas assez téméraire en assignant le bassin du Rhin comme lieu d'origine de tous ces objets. Un autre pas, beaucoup plus audacieux, fut fait en 1876 quand les archéologues hongrois firent connaître les résultats d'une série de découvertes se reliant intimement à la quantité déjà considérable de monuments exhumés de l'Europe occidentale [1]. On ne put dès lors se refuser à constater la ressemblance générale des trouvailles faites en Hongrie [2] d'objets attribuables aux Goths et aux Gépides avec les découvertes des nécropoles frankes, burgondes et wisigothiques [3]. La Hongrie se désignait ainsi comme une des stations de l'art barbare, c'est-à-dire que l'ancienne Pannonie et la Transylvanie reprenaient leur rang historique dans le développement général de l'art. La Transylvanie et la Roumanie (jadis la Dacie) avaient vu au commencement de notre ère des passages de peuples qui délaissèrent, en s'éloignant, des débris qu'on devait rencontrer égale-

1. J. de Baye, *Origine orientale de l'orfèvrerie cloisonnée*, in-8°, Paris, 1893, p. 26 ; Kondakow et Tolstoï, *Antiquités de la Russie méridionale*, trad. Reinach, in-8°, Paris, 1887 ; J. de Baye, *De l'influence de l'art des Goths en Occident*, in-8°, Paris, 1891 ; J. de Morgan, *Mission scientifique au Caucase*, in-8°, Paris, 1890 ; F. Bayern, *Contribution à l'archéologie du Caucase*, in-8°, Lyon, 1882.

2. Henszlmann, *Étude sur l'art gothique*, in-8°, Budapest, 1877.

3. J. de Baye, *L'art barbare en Hongrie*, in-8°, Bruxelles, 1892.

ment en Pannonie. Ces débris d'orfèvrerie présentent un cachet facilement reconnaissable et forment un groupe localisé sur la rive gauche du Danube, en Hongrie, en Roumanie et dans la Russie méridionale. C'est la période à laquelle ils appartiennent qu'on a proposé, sur d'excellentes raisons, de désigner sous le nom de période scytho-gothique. « Elle est contemporaine en Dacie, écrit M. de Baye [1], du séjour des Wisigoths dans ce pays. Les trésors célèbres de Pétrossa [2], et de Szylagy-Somlyó [3], pour ne citer que deux exemples, sont des preuves indiscutables. Ce genre de travail artistique date, en Russie, de la suprématie des Goths avant leur division en deux grandes nations [4]. » Les archéologues étaient parvenus en Dacie quand ils s'aperçurent qu'il fallait s'avancer plus loin vers l'Orient pour y trouver le berceau de l'orfèvrerie des barbares. D'intuition, on pouvait s'attendre à le rencontrer dans des régions que leur proverbiale richesse minière et lapidaire désignait comme le lieu d'origine d'un art dont l'or et les pierres précieuses forment les éléments constitutifs [5]. En effet, la Crimée, les côtes septentrionales de la mer Noire et de la mer d'Azov et même certaines parties du Caucase ont donné des antiquités d'une analogie si frappante avec celles trouvées dans

1. J. de Baye, *Orig. orient.*, p. 28.

2. Sur le trésor de Pétrossa, voir Joseph Arneth, *Die antiken Gold-und Silber Monumente des k. k. Münz- und Antiken-Cabinets in Wien*, in-4°, Wien, 1850 ; Fr. Bock, *Die Kleinodien des heiligen römischen Reiches deutscher Nation, nebst der Kroninsignien Böhmens, Ungarns und der Lombardei mit kunsthistorischen Erläuterung*, in-8°, Wien, 1864; le même, *Der Schatz des westgothen Athanaric gefunden im Jahre 1837 zu Petreossa in der Grossen Valachei*, dans *Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmalen*, Wien, 1868, t. XIII, p. 105-124; Ch. de Linas, *Orfèvrerie mérovingienne*, in-8°, Paris, 1864, p. 82 ; J. Labarte, *Hist. des arts industr.*, in-4°, Paris, 1872 ; F. de Lasteyrie, *Hist. de l'orfèvrerie*, in-12, Paris, 1875 ; Ch. de Linas, *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, Paris, 1877, t. III, p. 292 ; A. Odobescu, *Notice sur l'histoire du travail en Roumanie*, in-8°, Paris, 1868; *Columna lui Trajan*, in-8°, Bukarest, 1887; *Le trésor de Pétrossa*, in-4°, Paris, 1889, 1900; A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, in-8°, Milano, 1902, t. II, p. 5-16, fig. 1, 4-8.

3. Sur le trésor de Szilagy-Somlyó, voir Fr. von Pulszky, *Die Goldfunde von Szilágy-Somlió*, in-8°, Budapest, 1890; J. de Baye, *Le trésor de Szilágy-Somlyó*, dans *Souvenir du congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques*, in-8°, Moscou, 1892 ; J. Hampel, *A Régibl, Közepkor* (IV-X Század) *Emblékei Magyarhouban*, in-8°, Budapest, 1894 ; A. Venturi, *op. cit.*, t. II, p. 16-18, fig. 9-22.

4. J. de Baye, *Orig. Orient.*, p. 28.

5. A. Odobescu, *Antiquités scythiques* (en roumain), Bukarest, 1879, c. VII.

les tombes frankes de la Gaule, que les archéologues russes, pris au dépourvu par ces types nouveaux sur leur sol, leur donnèrent le nom d'« antiquités mérovingiennes » ; c'était un témoignage spontané et d'autant plus précieux de l'évidente communauté d'origine.

« Ce nom : *antiquités mérovingiennes*, applicable aux mobiliers funéraires des nécropoles frankes de notre pays, de la Belgique et de la région rhénane, ne peut pas être donné aux objets similaires trouvés en Hongrie, en Roumanie et en Russie. En France même, ce que l'on nommait jadis mérovingien, écrit M. J. de Baye, doit être considéré selon les régions comme frank, burgonde ou wisigoth. Le nom varie, mais il désigne des pièces analogues et souvent même semblables. En remontant, vers son point de départ, le courant qui a imposé aux barbares de l'Occident cette mode, ce goût dans la parure, nous trouvons des dénominations diverses s'appliquant à des antiquités du même ordre. En Italie, on les nommera gothiques ou lombardes ; en Allemagne, selon les contrées, frankes, mérovingiennes, alamaniques ou bavaroises ; en Algérie, vandales. Mais en Pannonie et en Dacie, ces restes seront de préférence attribués, suivant leurs époques, aux Wisigoths, aux Ostrogoths et aux Gépides [1]. » En Russie, la désignation prématurée d'« antiquités mérovingiennes » paraît devoir faire place à celle d'« antiquités gothiques », plus justifiée depuis qu'on sait que les

1. J. de Baye, *Orig. orient.*, p. 30-31. En ce qui concerne le trésor de Nagy Szent-Miklos (comté de Torontal, en Hongrie) communément appelé trésor d'Attila, Hampel a étudié l'inscription grecque gravée sur une tasse, il y a lu les noms de Buela et de Butaul d'où il a cru pouvoir conclure à l'origine gépide des pièces de ce trésor. Voir à ce sujet : Schönwisner, *Notitia Hungaricae rei numariae*, Budapest, 1801 ; notice anonyme dans la revue *Haydanès Jelen*, Pest, 1847 ; Arneth, *Die Gold- und Silber-Monumente des k. k. Münz- und Antiken-Cabinets*, Wien, 1850, reproduisant les planches de Steinbuchel, 1826-1829 ; Romer, *Archaeological Közleméyek*, 1865, t. v, p. 31 ; Fr. von Pulzky, dans *Jahrbücher der Ungarischen Akademie*, 1878 ; Henszlmann, dans *Compte rendu du Congr. internat. d'anthropol. et d'archéol.*, Budapest, 1877 ; Koehne, dans les *Mém. de la Soc. d'arch. et de num.*, Saint-Pétersbourg, 1848, t. i ; E. von Sacken et Kenner, *Sammlungen des h. k. Münz-und Antiken-Kabinets*, Wien, 1886 ; *A. magyar történeti ötvosmükiállitás lajstroma*, 1884 ; *Archaelogiai Ertesitö*, nouv. série, 1884, t. iv ; Josef Hampel, *Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklös sogenannte « Schatz des Attila »*, in-8°, Budapest, 1885 ; A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. ii, p. 18, fig. 9-22. J. de Baye, *Rapport sur une mission archéologique en Autriche-Hongrie*, dans le *Bull. des trav. hist. et scientif. Section d'archéologie*, 1892, a fait une étude particulière des antiquités découvertes en Hongrie et contemporaines du séjour des Gépides en Transylvanie.

tribus barbares firent un séjour prolongé qui eut pour résultat de supplanter l'ancienne population scythe de la Russie méridionale au profit d'une population sarmate et d'établir la domination gothe sur les bords du moyen Dniéper dès le IIIe siècle de notre ère [1].

Ainsi donc, selon toute probabilité, la joaillerie cloisonnée a pris naissance chez les Scythes. Adoptée par les nations gothiques « elle se propagea sous leur influence dans toute l'Europe depuis Novotcherkask en Russie jusqu'à Pétrossa en Roumanie, de là à Kolocza en Hongrie, à Saint-Maurice en Suisse, à Monza en Lombardie, à Ravenne dans la Romagne, à Chainay en Bourgogne, à Pouan en Champagne, à Tournay en Belgique, à Euvermeu en Normandie, dans le Kent en Angleterre, à Gourdon en Aquitaine, à Guarrazar et à Oviédo en Espagne et dans plusieurs autres localités des pays germaniques et scandinaves. L'Orient possède donc les titres les plus légitimes à la revendication d'un art sorti de son sein » [2].

Nous disons l'*Orient*, parce que nous ne pensons pas qu'il faille s'arrêter en deçà de cette lointaine région. Il y a quelque timidité, croyons-nous, et une sorte d'illogisme à s'arrêter dans la Russie méridionale et à faire de cette région le point de départ de l'orfèvrerie cloisonnée. La provenance ouralienne de l'or et le bestiaire scythique n'autorisent pas cette détermination. En effet, « on est bien obligé de reconnaître que les griffons, les guépards, les lions, qui figurent dans tant de ces monuments, ont une origine asiatique bien prononcée ; que si, à mesure qu'on s'avance vers l'Occident, ces types primordiaux dégénèrent et se stylisent de plus en plus, néanmoins l'origine première du style demeure franchement orientale. Ce serait donc commettre une erreur que d'adopter, pour la désignation de toute cette orfèvrerie, le terme de gothique [3]. »

Ainsi l'orfèvrerie cloisonnée est l'apport certain et la manifesta-

1. *Antiquités de la Russie méridionale*, trad. S. Reinach, Paris, 1892, 3 livr., p. 503.

2. J. de Baye, *Industrie anglo-saxonne*, p. 71 ; S. Reinach, *Catalogue du musée de Saint-Germain-en-Laye*, Paris, 1889, p. 182; Peigné-Delacourt, *Recherches sur le lieu de la bataille d'Attila*, Paris, 1860 ; d'Arbois de Jubainville, *Recherches archéologiques sur l'anneau sigillaire de Pouan*, Paris, 1869; C. Rossignol, *Lettre sur le trésor de Gourdon*, Chalon-sur-Saône, 1846 ; E. Aubert, *Trésor de Saint-Maurice d'Agaune*, Paris, 1872 ; Rahn, *Ein Besuch in Ravenna* (le pectoral dit d'Odoacre), dans *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, Leipzig, 1868, p. 295.

3. E. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, in-fol., Paris, 1901, t. IV, p. 14.

tion authentique de l'esthétique des peuples barbares. Elle ne tire pas son origine de la décadence du goût et de la décrépitude des arts classiques grecs et romains; mais elle procède d'emprunts aux nations civilisées de l'Orient. Elle est l'évolution et l'aboutissement d'un art spécial et particulièrement somptueux dont les matériaux constitutifs se trouvent réunis sur le sol de la Scythie, aux portes de l'Orient. Les monts Riphées ont pu fournir l'or, la Perse a fourni les pierreries. L'ornementation aura pu avoir des origines complexes, en tout cas la décoration zoomorphique qui y tient une place considérable concorde bien avec ce que nous savons du culte rendu par les Scythes à certains oiseaux au bec crochu (fig. 305). Les quadrupèdes tels que griffons, lions, guépards procèdent, suivant toute vraisemblance, des modèles sassanides. Sur les bijoux trouvés en Hongrie, en Roumanie et en Russie, ces animaux sont représentés dans le style oriental avec des caractères hiératiques indéniables. Toutefois ce bestiaire scythique subira une altération progressive à mesure que les tribus gothiques s'enfonceront vers l'Occident et se mêleront aux populations qu'ils auront subjuguées. Les pièces dont se compose le trésor de Szilagy-Somlyó offrent dans la technique et l'ornementation zoomorphique un caractère très oriental, mais déjà moins purement asiatique que les objets d'orfèvrerie cloisonnée du trésor de Pétrossa, d'où nous pouvons conclure que la conquête de la Dacie par les Goths a exercé une profonde influence sur la fixation des types de l'industrie barbare que nous retrouvons en France, en Allemagne, en Italie, en Espagne, etc.



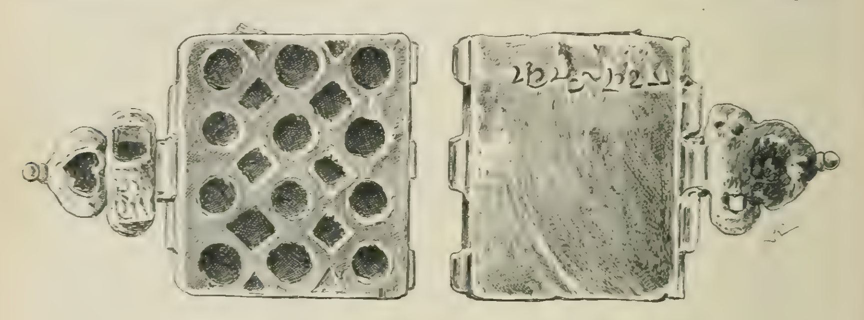
305. — Orfèvrerie cloisonnée d'après une photographie.

En effet, à mesure que la migration se rapproche de nos contrées nous voyons se modifier le caractère primitif. L'art luxueux des contrées voisines de l'Oural et de la Perse, en s'éloignant de son berceau, perd une partie de sa splendeur. Les matières premières importées sur les routes de l'Occident deviennent nécessairement de plus en plus rares. L'or employé massif dans beaucoup de bijoux du Caucase, de la Crimée, des rives de la mer d'Azov et même des pays voisins de l'embouchure du Danube, n'est plus employé qu'en minces feuilles appliquées sur une couche de mastic dans les régions du Haut-Danube, du Rhin et des pays plus à l'ouest. Les cloisons sont moins fortes, le fond des bijoux est en argent ou même en bronze, les parties visibles sont seules recouvertes d'une feuille d'or. Aux grenats, aux turquoises on substitue le verre rouge et de couleur dont on avive l'éclat en plaçant par-dessous des paillons. A la profusion succède la parcimonie ; les tables de grenat ont moins d'épaisseur et leur surface est moins grande. Les chefs seuls, un Childéric, un Recceswinthe, peuvent viser encore à la somptuosité. Mais là n'est pas l'intérêt vrai de leurs riches trésors ; il se trouve dans la persistance du style et des procédés de fabrication. En Hongrie, on a trouvé une bande d'or recouverte de battes dont les grenats ont été détachés. Par son dessin, sa forme, son travail, cette pièce d'orfèvrerie ressemble d'une manière frappante au soi-disant pectoral d'Odoacre conservé à Ravenne. A Apahida [1], en Transylvanie, une fibule en or et une agrafe de ceinture en or et grenats sont semblables à celles du tombeau de Tournay ; ces exemples se sont assez multipliés en ces dernières années pour nous prouver qu'en se perpétuant dans son originalité, l'orfèvrerie cloisonnée conserve son unité essentielle tout en subissant diverses nuances suivant les différentes régions dans lesquelles elle s'acclimate.

En étudiant l'orfèvrerie byzantine, nous avons été amené à faire une place importante dans l'histoire de ses origines à l'orfèvrerie sassanide, nous allons aboutir au même résultat à propos de l'orfèvrerie barbare. Le musée de Wiesbaden possède un bijou dont l'importance, dans le sujet qui nous occupe, ne saurait être exagérée. C'est une moitié de plaque de ceinturon ayant très probablement appartenu à un prince de la dynastie sassanide. Ce bijou est

1. Sur le trésor d'Apahida, voir Finaly, *Az Apahidai sirletet*, dans la revue *Az Erdélyi Muzeum Egylet Kiadvaniy*, 1889 ; Josef Hampel, *A Ragibb Középkor Emlekei Magyarhourban*, in-8°, Budapest, 1894.

en or fin et lames polies d'hyacinthe rouge foncé. Au revers une inscription établit son origine perse (fig. 306). C'est le nom d'*Artachschater* (Artaxerxès) en écriture pehlwi qui fut en usage sur les monuments lapidaires et numismatiques des premiers rois de la dynastie sassanide de 226 à 300 après Jésus-Christ : nous pouvons donc attribuer cette boucle de ceinture à Artaxerxès I[er] qui régna de 224 à 240 [1]. Cet objet est absolument analogue de facture aux bijoux barbares, mais le dessin, le style, l'origine



306. — Boucle de ceinture de Wolfsheim, d'après Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, t. IV, p. 15.

sont persans. Si on rapproche ce spécimen, jusqu'ici unique de la verroterie persane, de diverses pièces de ce trésor de Pétrossa que Odobosco et Bock croient avoir appartenu à Athanaric, roi des Wisigoths, mort en 381, on constate que parmi les pièces d'origine très variée dont se compose ce trésor, il s'en trouve, et notamment une aiguière en or, de style tout à fait persan [2]. La tasse octogone, en or, composée de plaques cloisonnées à jour incrustées de cristal avec anses représentant des guépards de haut relief semés d'incrustations de grenat et de nacre [3] et la tasse dodécagone [4] peu différente de la précédente, évoquent le souvenir des monuments sassanides, particulièrement de la coupe de Chosroès dont nous avons parlé plus haut, et qui nous représente un monument d'origine indiscutablement persane d'orfèvrerie cloisonnée, de même technique que les vases de

1. Ce bijou a été trouvé à Wolfsheim, environs de Mayence, en 1870. Cf. A. von Cohausen, *Römische Schmelzmuck*, dans *Annalen des Vereins für nassauische Alterthumskunde und Geschichtsforschung*, Wiesbaden, 1873, t. XII ; Ch. de Linas, *Origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, t. I, p. 5 sq., pl. I ; E. Molinier, *Hist. gén. des arts appliqués à l'industrie*, t. IV, p. 15.

2. A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. II, p. 7, 13, fig. 5.

3. *Id.*, t. II, p. 8, fig. 8.

4. *Id.*, t. II, p. 1, fig. 1.

Pétrossa. On a même établi un rapprochement très ingénieux et dont il faut tenir grand compte entre ces produits de l'industrie persane trouvés sur le sol de la Germanie et la couverture d'évangéliaire d'orfèvrerie cloisonnée conservée à Monza [1] laquelle semble pouvoir être identifiée avec le joyau mentionné, en 603, par saint Grégoire Ier, en ces termes : « Une leçon du saint Évangile renfermé dans une boîte persane, *theca persica* [2]. » Il ne s'ensuit pas que la reliure de Monza ait été exécutée par des ouvriers persans, mais simplement que les ouvrages d'orfèvrerie cloisonnée se rattachent par leur type à des produits plus anciens de l'industrie persane. Les gens qui se piquaient de continuer les traditions de l'ancien monde romain affectaient de savoir reconnaître encore et désigner ces sortes d'ouvrages sous leur dénomination d'autrefois.

Ainsi l'orfèvrerie des peuplades germaniques nous amène en dernier résultat à la même source artistique où nous avait conduit l'orfèvrerie byzantine.

IV. Expansion en Gaule, en Espagne, en Italie.

L'orfèvrerie barbare diffère essentiellement de l'orfèvrerie byzantine, et cette différence tient aux conditions mêmes d'existence de ceux qui composent ces deux sociétés. Tandis que les Romains et les Byzantins, sédentaires, appliquent l'orfèvrerie à des ouvrages dont la masse considérable interdit le transport, les barbares nomades n'emploient les métaux précieux qu'à la fabrication des armes, des outils et du mobilier portatif qu'ils traînent avec eux. Non seulement les barbares se procuraient les objets de luxe par l'intermédiaire des marchands que la Grèce ou l'Asie-Mineure envoyaient jusque chez eux, mais encore au moyen des pillages et des rançons ; enfin, une partie de leur mobilier de luxe était le produit magnifique de leur propre industrie ; car ils avaient une industrie.

Après que des découvertes répétées, vulgarisées par les repro-

1. Bock, *Kleinodien*, pl. xxxv ; J. Labarte, *Hist. des arts industr.*, t. i, pl. xxviii ; E. Molinier, *op. cit.*, t. iv, p. 9 ; Venturi, *op. cit.*, p. 20, 91, 97, fig. 78.

2. *Epistolarum*, l. XIV, epist. xii, *P. L.*, t. lxxvii, col. 1316. Cf. L. Bréhier, *Les colonies d'Orientaux en Occident au commencement du moyen âge, V-VIIIe siècle*, dans *Byzantinische Zeitschrift*, 1903, p. 24.

ductions des revues locales, eurent permis de constater certaines similitudes de procédés entre des monuments dispersés dans toutes les contrées de l'Europe, la conviction s'établit peu à peu qu'il y avait là un art indépendant des traditions classiques. Cet art est presque le seul souvenir plastique qu'aient laissé des peuplades qui n'ont eu ni la science ni le loisir des constructions durables, ni la patience, ni le goût des ouvrages artistiques minutieux ou délicats. Par sa nature et son aspect, l'orfèvrerie se prêtait admirablement aux conditions sommaires de leurs établissements transitoires et aux goûts baroques de leur éducation incomplète. Cette orfèvrerie se caractérise particulièrement par l'emploi des grenats, en tables, en lamelles, quelquefois même en cabochons, engagés dans le métal suivant divers procédés, tantôt enchâssés, tantôt sertis, tantôt cloisonnés. Les monuments les plus célèbres de cet art barbare, le diadème de Novo-Tcherkask, la fibule du musée de l'Ermitage, le trésor de Pétrossa n'appartiennent pas à nos études par leur destination [1]. Aucun de ces objets ne porte le caractère chrétien, ils paraissent même antérieurs à notre ère. Mais au point de vue technique, nous devons observer que ces bijoux, dont la fabrication est probablement gothique — pour ceux de Pétrossa, en particulier — que ces bijoux, avons-nous dit, n'appartiennent pas tous au même art ; les uns réunissent tous les indices d'une provenance grecque, d'autres ont d'évidentes attaches avec l'industrie scythique, enfin les deux vases octogone et dodécagone en forme de poêlons ornés de grenats montés à jour se rattachent, par la Perse, à l'art asiatique. Le montage à jour des pierres enchâssées est apparenté d'assez près avec le procédé que nous avons observé sur la « coupe de Chosroès ». Il y a là peut-être quelque chose de plus qu'un rapprochement fortuit, mais une indication qui ne doit pas être négligée.

L'orfèvrerie barbare représentée par la civilisation des Goths jalonne les principales migrations de cette race si habile à s'assimiler les formes diverses du progrès matériel. Les Goths ne séjournèrent que pendant deux ou trois siècles sur les bords du Danube, d'où ils s'éloignèrent vers le IVe siècle de notre ère pour tenter des établissements plus durables en d'autres régions. La branche dite wisigothe se dirigea vers le midi de la France et l'Espagne, s'y établit, et parvint à un degré assez avancé de civilisation. Nous en pouvons juger par quelques joyaux d'un aspect unique. La belle

1. A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. II, fig. 2, 3, 4-8.

croix et les quelques pièces d'orfèvrerie que conserve la cathédrale d'Oviédo ont été éclipsées par la découverte des couronnes de Guarrazar, en 1858 [1] (fig. 307-308). Le trésor se composait de huit magnifiques couronnes votives en or ornées de pierreries et de pendeloques. Dès le premier abord, il en est une qui attire l'attention par son originalité et sa richesse. Elle se compose, écrit J. de Lasteyrie [2], d'un large bandeau ou diadème ouvrant à charnière qui ne mesure pas moins d'un décimètre de hauteur [3] sur un diamètre de deux décimètres en moyenne. Chacune des parties du bandeau est

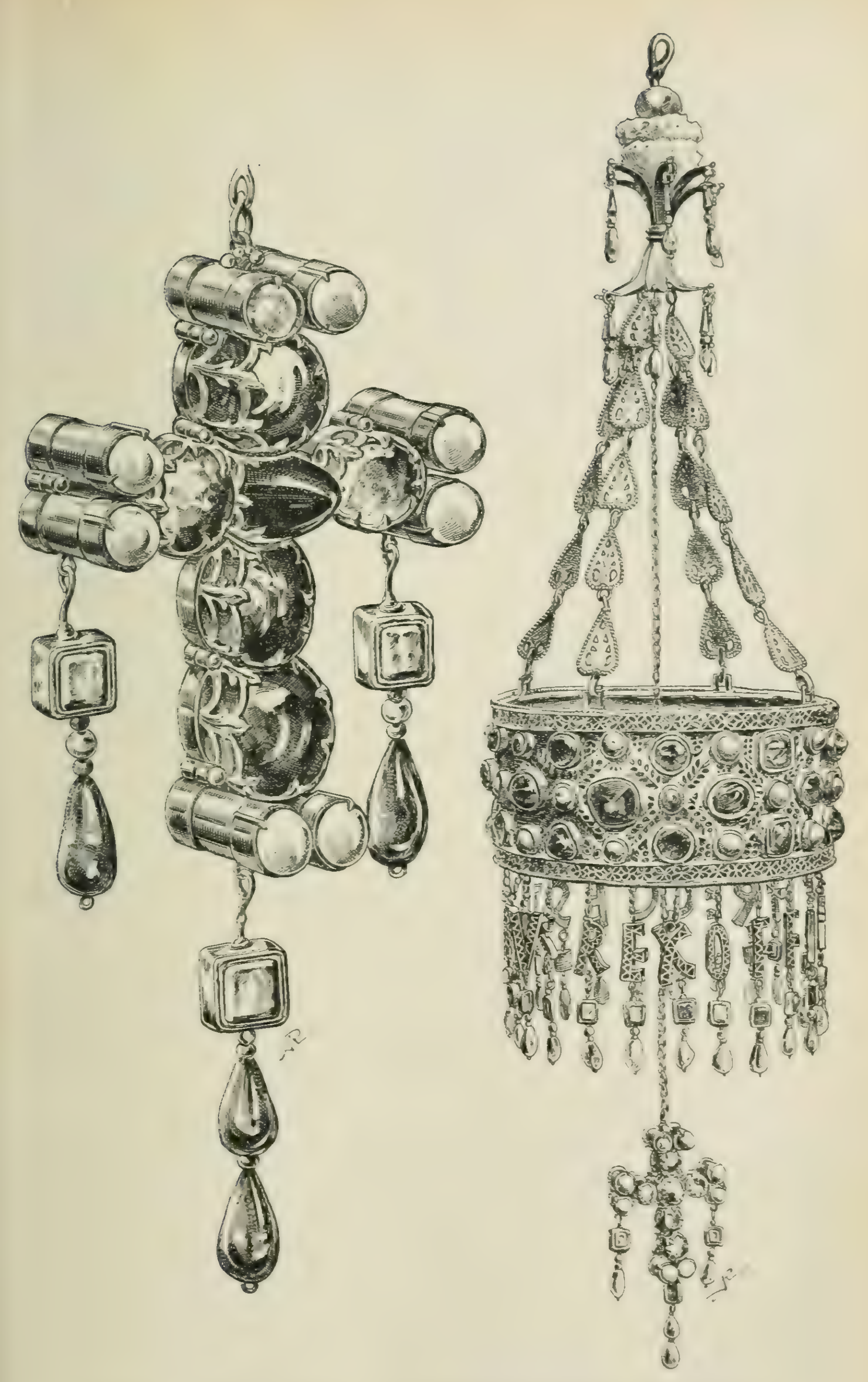
1. La Fuente de Guarrazar, près de Tolède.

2. F. de Lasteyrie, *Description du trésor de Guarrazar accompagnée de recherches sur toutes les questions qui s'y rattachent*, in-4°, Paris, 1860. Bien que la destination de ces couronnes ne se rapporte qu'indirectement à nos études et que la discussion doive trouver sa place ailleurs, nous rappellerons la démonstration de F. de Lasteyrie d'après laquelle ces couronnes sont votives. A ce point de vue, il est intéressant de les rapprocher de la couronne de fer conservée à Monza, pour saisir du premier coup la différence entre ces objets en apparence si peu dissemblables. Constantin Porphyrogenète fait remonter à Constantin le Grand ce type d'*ex voto* (*Liber administr. imperii*, c. XII) dont on voit des exemples sur la mosaïque de l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure. La couronne d'Agilulphe et celle de Théodelinde à Monza, ainsi que celles de Guarrazar sont de véritables ἐπανωκλειστοί ou *regna* que les princes goths et lombards offraient aux églises. On peut aussi rapprocher les couronnes votives des diadèmes trouvés à Kazan et publiés par Bayer, *De duobus diadematibus in museo imperatorio*, dans *Commentarii Academiae scientiarum imperialis Petropolitanae*, Saint-Pétersbourg, t. VIII, p. 380. Ces diadèmes sont tellement identiques à la couronne de fer de Monza, quant à la disposition et au nombre des gemmes et des panneaux, qu'ils semblent en être la copie. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. II, p. 80, 86, fig. 71. Voir une bibliographie de ce joyau dans Venturi, *op. cit.*, t. II, p. 80, note 3. Une autre comparaison s'impose entre les couronnes votives de Guarrazar, offrant des motifs d'architecture, Venturi, *op. cit.*, t. II, p. 90, fig. 74, et la couronne d'Agilulphe, jadis au trésor de Monza, fondue depuis, mais dont il reste un bon dessin de Frisi. Sur les couronnes votives des deux trouvailles de Guarrazar, conservées au musée de Cluny à Paris, et à l'*Armeria* de Madrid, voir F. de Lasteyrie, *op. cit.*; Amador de los Rios, *El arte latino-byzantino en España y las coronas visigodas de Guarrazar*, in-4°, Madrid, 1861; Bock, *Die Kleinodien der heil-römischen Reiches deutscher Nation*, Wien, 1864, pl. XXXVI-XXXVII; D. Juan de Dios de la Rada y Delgado, *Coronas de Guarrazar que se conservan en la Armeria real de Madrid*, dans *Museo español de Antiguëdades*, 1874, t. III, p. 113-132; E. Molinier, *op. cit.*, t. III-IV, p. 10-13; A. Venturi, *op. cit.*, p. 86, fig. 72-75. Pour la couronne de Suinthila, cf. Aureliano Fernandez Guerra y Orbe, *Historia de España desde la invasion de los pueblos germanicos hasta la ruina de la monarquia visigoda*, in-8°, Madrid, 1896, t. I, p. 437-474.

3. F. de Lasteyrie, *op. cit.*, pl. I, grandeur d'exécution.

formée d'une double plaque de l'or le plus fin. Les plaques intérieures, celles qui servent en quelque sorte de doublure, sont tout unies; les autres, au contraire, les plaques extérieures, se distinguent par la plus riche ornementation. Trente saphirs cabochons et autant de perles, alternant régulièrement, disposés sur trois rangs et en quinconces, en occupent la partie médiane, de telle sorte que chaque rangée se compose de dix saphirs et de dix perles. Les perles sont énormes et les pierres ne leur cèdent en rien. Ce sont des saphirs orientaux de la plus grande beauté et la plupart fort gros. La monture, comme celle des perles, en est fort simple; elle consiste dans une sertissure tout unie. Une ornementation d'un autre genre, moins riche, mais infiniment plus rare, se fait remarquer dans l'intervalle des chatons. La paroi extérieure du bandeau, légèrement soulevée par le procédé du repoussé, figure autour de chaque perle de la rangée intermédiaire, une sorte de quatre feuilles composé de palmettes dont les follicules découpées à jour sont garnies de petites lames de verre rouge. D'autres ornements découpés, du même genre, remplissent les interstices des pierreries. Enfin deux bordures de verre cloisonné, hautes chacune d'un centimètre, complètent l'ornementation du bandeau. Le verre rouge domine dans ces bordures comme dans les palmettes ci-dessus décrites. Cependant un petit carré de couleur verdâtre se voit aussi au centre de chacun des cercles dont l'ingénieuse intersection forme le dessin de la bordure. Mais ce qui constitue, plus que tout, l'originalité de ce précieux joyau, ce sont vingt-deux lettres découpées à jour et qui mesurent en moyenne 34 millimètres de hauteur. Appendues en guise de pendeloques au bord inférieur du bandeau, elles sont d'un travail absolument identique à celui de la double bordure, c'est-à-dire qu'elles sont remplies de petits fragments de verre rouge cloisonnés d'or. Leur assemblage donne l'inscription suivante : *Reccesvinthus rex offert*. Le règne de ce prince s'étend de 649 à 672 [1]. La couronne est suspendue par quatre chaînes dont le bouton d'attache est un chapiteau en cristal de roche surmonté d'une sphère en pareille matière. Tout autour de ce bouton, et comme au

1. Une autre inscription est gravée au revers d'une croix d'or suspendue à l'une des couronnes; on y lit : *In Dei nomine offeret Sonnica sancte Marie in Sorbaces*. « Au nom de Dieu, Sonnica offre [cette couronne] à Notre-Dame (des Cormiers ?). » Du Sommerard, *Catalogue du musée de Cluny*, in-12, Paris, 1881, p. 394, propose : Sainte-Marie-de-Sorbas, localité de la province de Grenade, et J. Labarte, *op. cit.*, t. I, p. 278-279, penche vers cette interprétation.



307 et 308 — Couronne votive du roi Recceswinthe. Ensemble et détail de la Croix.
Musée de Cluny.

sommet d'un lustre, s'élancent des feuilles d'or pointues et recourbées auxquelles se rattachent encore d'autres pendeloques. Quant aux chaînes de suspension, elles ne sont pas sans intérêt. Le poids considérable de la couronne obligeant l'orfèvre à l'attacher solidement et par des chaînes un peu massives, il en a profité pour donner à celles-ci un dessin qui ne manque ni de style, ni d'ampleur, ni de richesse. Du bouton d'attache descend une longue chaînette à laquelle est suspendue une croix haute de 95 millimètres [1]. Huit grosses perles et six saphirs cabochons en ornent la face antérieure. Les perles disposées deux par deux aux quatre extrémités de la croix, sont enchâssées dans de petits cylindres d'or qui donnent à celles-ci beaucoup d'épaisseur. Quant aux saphirs, ils sont de formes très irrégulières. Celui qui occupe le centre de la croix fait une forte saillie. Il est d'ailleurs très gros et d'un bleu très intense. Les autres sont plus pâles et moins saillants. Tous sont montés à jour; fait important à noter, car nous n'en connaissons guère d'autre à cette époque. Chaque cabochon est fixé au moyen de griffes, sur une sertissure très légère qui se rattache à la partie pleine de la croix par des pattes longues d'un centimètre environ. Celles-ci s'épanouissent à leur base et à leur sommet sur le bord de la sertissure, en forme de double palme ou de fleur de lis. Au pied et aux deux bras de la croix se rattachent des pendeloques formées d'une partie carrée en pâte de verre sertie d'or et d'une poire en saphir pâle (fig. 307).

Il ne paraît pas que l'art du bijoutier chez les Wisigoths d'Espagne

1. F. de Lasteyrie, pl. IV, n. 1. M. E. Molinier, *Hist. gén. des arts appl. à l'industrie*, t. I, p. 11-12, avoue quelque répugnance à la considérer comme absolument contemporaine de la couronne : « Si, dit-il, les pendants gemmés qui sont suspendus à ses bras offrent le même système de sertissure et d'enfilage que les autres pierreries des couronnes, il faut remarquer que les pierres qui ornent la croix elle-même sont loin d'être montées aussi simplement ; aux bates à gouttière se sont substituées des griffes, dont le galbe stylisé rappelle un peu la fleur de lys, formant des chatons d'une saillie très remarquable; de plus, au revers de la croix, décorée de jolis motifs en forme de rosaces, on voit des traces indéniables de l'aiguille du crochet d'arrêt qui forme le complément des fibules. Cette croix a donc primitivement servi d'agrafe, et, dès lors, il devient assez difficile d'admettre que cette croix ait, à l'origine, fait partie de la couronne votive de Recesvinthe. Pour ma part, je la crois assez postérieure et peut-être même du IX[e] siècle seulement. » Nous citons cette opinion sans la partager. En ce qui concerne la croix de suspension de la couronne de Suinthila (621-631), elle ne lui appartient en aucune façon, ainsi que l'a démontré Bock.

ait pu aller beaucoup au delà de cet incomparable bijou. Néanmoins, et c'est ce qui lui donne pour nous son véritable intérêt, nous n'avons pas ici une pièce unique, isolée. Si les autres couronnes trouvées à Guarrazar ne peuvent soutenir la comparaison avec celle que nous venons de décrire, elles nous montrent que le chef-d'œuvre n'est que l'effort suprême d'un art capable d'entreprendre des œuvres excellentes, et d'y appliquer tous les mêmes moyens que nous venons d'admirer. Une de ces couronnes offre un diadème gemmé qui rappelle celui de Recceswinthe, trois autres présentent une sorte de grille en or massif avec des rehauts de perles et de pierres précieuses à chaque point d'intersection et des pendeloques à l'intérieur des mailles.

De nouvelles fouilles ont amené au jour à Guarrazar d'autres couronnes votives, parmi lesquelles celle du roi Suinthila. A quelques variantes près, ce sont des monuments identiques à ceux de la première trouvaille.

On a imaginé, pour rattacher ces couronnes votives plus intimement à l'Espagne, d'en expliquer le style et la technique par les principes d'un art « latino-byzantin ». Cette proposition semble plus ingénieuse que fondée. La caractéristique véritable de la couronne de Recceswinthe est l'emploi du verre cloisonné. Or ce genre de décoration doit être rapproché de la garniture d'épée de Childéric et de quelques menus objets trouvés dans son tombeau, ainsi que d'un bon nombre de bijoux analogues à ceux de Tournay et trouvés à Pouans, en Champagne, et de quelques autres publiés depuis lors au fur et à mesure des trouvailles. Le coffret de Saint-Maurice-d'Agaune [1] offre, sur trois de ses faces, des verroteries rouges cloisonnées d'or, de même qu'un évangéliaire de Monza montre sur les deux plats de sa reliure deux croix bordées d'incrustations en verre rouge et une bordure plus riche encadrant le volume. Or cette bordure diffère à peine de celle de la couronne votive. Ce sont là autant de pièces appartenant à un art septentrional bien caractérisé par cet emploi du verre rouge cloisonné dont les productions se sont rencontrées en Gaule à la suite de l'entrée des Francs, en Angleterre introduites par les Anglo-Saxons, en Suisse par les Burgondes, en Italie par les Goths et les Lombards, en Espagne par les Wisigoths [2]. Dans tous ces pays l'orfèvrerie

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 192-193.

2. F. de Lasteyrie, *op. cit.*, p. 33, dépassait notablement les limites de la

barbare à incrustations cloisonnées présente en général un caractère d'uniformité remarquable. Cependant, il faut bien le reconnaître, on observe parfois aussi quelque variété d'application dans les procédés. La couronne de Recceswinthe nous en offre un exemple. On doit y remarquer que le verre rouge transparent dont est orné le cloisonnage de la bordure, se retrouve, sans cloisonnage, employé comme nous l'avons vu à la décoration du bandeau, dont il remplit, dont il *vitre* en quelque sorte, les parties découpées à jour.

Les Ostrogoths établis en Italie y ont possédé un royaume quelque temps florissant. Théodoric, très accessible aux choses d'art, protégeait et excitait le mouvement qui tendait à rapprocher ses compatriotes du peuple raffiné qu'ils avaient vaincu plutôt qu'assimilé. Ravenne a conservé le témoignage durable des efforts tentés pour la création d'un art ostrogothique [1], et c'est à Ravenne également qu'a été trouvé dans l'ancien canal maritime un merveilleux débris d'armure en or à incrustations de grenats, offrant le travail de cloisonnage le plus fin et le plus parfait peut-être que cette industrie ait jamais produit. Par une singulière et précieuse rencontre, il se trouve que le tracé du cloisonnage a pour élément principal un ornement absolument identique à celui qui décore la frise du tombeau de Théodoric lui-même [2].

Nous avons déjà mentionné l'évangéliaire donné par Théodelinde au trésor de Monza et dont le travail, qui se rattache aux procédés de l'art persan, n'offre rien d'analogue parmi les joyaux conservés à Monza. D'autre part, l'inscription de cet évangéliaire présente les mêmes fautes de basse latinité que les inscriptions de Guarrazar [3].

En Suisse (ancien royaume de Bourgogne), la célèbre abbaye

conjecture en affirmant, ce qui est constaté faux aujourd'hui, que « l'orfèvrerie ou la joaillerie à décoration de verre rouge cloisonnée n'a été pratiquée en aucun pays que par des peuples d'origine germanique ».

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, au mot *Ariens*.

2. Voir ces deux ornements rapprochés dans Ch. Diehl, *Ravenne*, in-8°, Paris, 1903, p. 60-61. Cf. F. de Lasteyrie, *Essai de restitution d'un des boucliers daces représentés sur les bas-reliefs de la colonne Trajane*, dans le *Bull. de l'Acad. des inscr. et belles-lettres*, 1868, p. 7 ; R. Rahn, *Ein Besuch in Ravenna*, dans *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, de Zahn, 1868, p. 295 ; Zalberoni, *Relazione sugli scavi fatti nel 1854*, in-8°, Ravenna, 1871 ; A. Venturi, *Storia*, t. II, p. 27, 28, fig. 25.

3. J. Labarte, *Hist. des arts industriels*, t. I, p. 316, pl. XXVIII ; A. Venturi, *Storia*, t. II, p. 20, 91, 97, fig. 78 ; E. Molinier, *op. cit.*, t. IV, p. 9, 17.

d'Agaune possède un coffret offrant l'incrustation de grenats [1]; dans la Bourgogne cisjurane, nous rencontrons le célèbre calice de Gourdon avec son plateau orné de grenats montés à jour [2]. A Pouans [3], en Champagne, des armes enrichies d'ornements en orfèvrerie d'or cloisonnée, avec incrustation de grenats et divers bijoux du même travail rappellent par leur destination, leur style, leur technique, le mobilier funéraire de la tombe de Childéric à Tournay. Ce dernier trésor, découvert en 1653, présente une importance capitale pour l'identification des ouvrages de fabrication barbare. L'orfèvrerie y occupe une place considérable. On y trouve une poignée d'épée, la garniture d'un fourreau, une fibule, une agrafe ou boucle de ceinturon, un bracelet, une monture de bourse, bon nombre d'abeilles d'or, le tout incrusté de grenats [4]. Tous ces ornements, même les abeilles, sont en or et sertissent dans de minces cloisons de métal des tables de grenat ou de verre rouge purpurin appliquées sur un fond de paillon guilloché; les alvéoles dans lesquelles sont serties ces verroteries par un très léger travail de rabattage des bords du métal ne sont pas rectangulaires, mais ondées sur leurs bords, ou semi-circulaires, ou bien elles présentent d'autres formes plus compliquées qui ont dû nécessiter, de la part de l'orfèvre, une précision surprenante; les bords de l'entrée du fourreau et de la chape sont en outre décorés d'une série de petits disques de verre formant cabochons d'un travail excellent. L'œuvre entière témoigne chez l'artisan d'une habi-

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 867, fig. 192, 193.

2. Au Cabinet des antiques de la Bibliothèque nationale; cf. Rossignol, *Le trésor de Gourdon*, dans les *Mém. de la Soc. hist.-arch. de Chalon-sur-Saône*, 1844-1846, p. 287 sq.; *Bull. monum.*, 1847, p. 531-538; A. Chabouillet, *Description des camées*, in-18, Paris, 1856, n. 2539, 2540; J. Labarte, *op. cit.*, 1re édit., *Album*, pl. XXX; Ch. de Linas, *Les origines de l'orfèv. clois.*, t. III, pl. 1; A. Venturi, *Storia*, t. II, p. 29, fig. 26.

3. A. Gaussen, *Portefeuille archéologique de la Champagne. Antiques*, pl. I; Peigné-Delacour, *Recherches sur le lieu de la bataille d'Attila, 451*, in-4°, 1860; Ch. de Linas, *op. cit.*, t. III, pl. 1; Paris, *Supplément aux recherches*, in-8°, Troyes, 1866.

4. Cochet, *Le tombeau de Childéric Ier*, in-8°, Paris, 1859; Chifflet, *Anastasis Childerici I Francorum regis sive thesaurus sepulchralis Tornaci Nerviorum effossus et commentario illustratus*, in-fol., Antwerpiae, 1655; Lecointe, *Annales ecclesiastici Francorum*, t. I; Montfaucon, *Les monuments de la monarchie françoise*, t. I; Cochet, *Le tombeau de Childéric Ier*, in-8°, Paris, 1859; Peigné-Delacour, *Recherches*; J. Labarte, *op. cit.*, t. I; Ch. de Linas, *Orfèvrerie mérovingienne*, in-8°, Paris, 1864; *Orfèvrerie cloisonnée*, t. III; Bock, *op. cit.*; E. Molinier, *op. cit.*, t. IV, p. 4 sq.; Venturi, *op. cit.*, t. II, p. 28, fig. 24.

leté hors ligne. Enfin, divers musées d'Angleterre conservent dans leurs collections des spécimens plus ou moins importants de l'orfèvrerie barbare.

Mais on s'est posé la question : « Les barbares ont-ils pratiqué l'orfèvrerie [1] ? » Je ne puis vraiment croire à l'existence d'un art né à l'ombre des forêts germaniques, écrivait Ch. de Linas. Les barbares qui n'avaient pas le temps de bâtir acceptaient toutes faites les habitations et la civilisation des vaincus. Il est probable qu'ils ne se mirent jamais en frais d'inventer un art original alors qu'il leur était facile de s'approprier les produits de l'art des vaincus. En effet, les croix, les disques, les triangles, les carreaux, les volutes, les cornes, les roues, les rosaces cruciformes déterminées par quatre arcs tangents à la base de deux diamètres qui coupent un cercle à angle droit, les quatrefeuilles, les entrelacs, les polylobes, les feuilles de fougère, les imbrications, motifs habituels des pièces d'orfèvrerie barbare fournies par la France, l'Espagne, la Suisse, l'Angleterre, l'Allemagne et le Nord de l'Italie [2] se rencontrent tous sur des œuvres romaines ou byzantines. Les redents caractéristiques des fibules de Kingston et d'Arras, comme la plaque cloisonnée du Cabinet des antiques apparaissent également sur un précieux émail byzantin [3]. Mais que les barbares, continue Ch. de Linas [4], aient

1. Ch. de Linas, *Les œuvres de saint Éloi et la verroterie cloisonnée*, in-8°, Paris, 1864, p. 94. E. Molinier, *Hist. gén. des arts*, t. IV, p. 17, rappelle un texte de la vie de saint Séverin, *Acta sanct.*, t. I, p. 488, qui fait mention des orfèvres barbares et croit qu'il faut leur attribuer la plupart des œuvres découvertes dans les tombeaux barbares, tout en réservant aux ouvriers byzantins certains ouvrages dans lesquels leur main-d'œuvre est évidente, par exemple l'ornement de cuirasse de Ravenne et peut-être même les armes et bijoux de Childéric. G. Filimonov, *La verroterie cloisonnée*, dans la *Revue de l'art chrétien*, 1867, p. 394.

2. Arboit, *La tomba di Gisulfo*, in-8°, Udine, 1874; De Bizarro, *I Longobardi e la tomba di Gisulfo*, in-8°, Udine, 1874 ; M. Leicht, dans *Ateneo Veneto*, août 1881 ; J. de Baye, *Études archéologiques. Époques des invasions barbares. Industrie longobarde*, in-4°, Paris, 1887 ; Cl. et Ed. Calandra, *Di una necropole barbarica scoperta a Testona*, in-4°, Torino, 1880 ; Fr. Wieser, *Das langobardische Fürstengrab und Reihengräberfeld von Civezzano*, in-8°, Innsbruck, 1877 ; Gaetano Mantovani, *Notizie archeologiche Bergamensi 1884-1890*, in-8°, Bergamo, 1891 ; L. Campi, *Le tombe barbariche di Civezzano*, in-8°, Trento, 1886 ; Caire, *Scoperte nel Novarese*, dans *Atti della Società di archeologia e belle arti per la provincia di Torino*, 1885, t. IV ; Amilcare Ancona, *Le armi, le fibule e qualche altro cimelio della sua collezione archeologica*, Milano, 1886.

3. Labarte, *Recherches sur la peinture sur émail*, in-4°, Paris, 1856, pl. D.

4. Ch. de Linas, *Orfèvrerie mérovingienne*, p. 74.

fait exécuter leurs bijoux par des artistes latins réduits en servitude ou par des ouvriers germaniques, point qui reste à élucider, il n'en est pas moins certain que les nouveaux maîtres introduisirent dans la conception et l'exécution des œuvres faites par eux ou pour eux un type particulier et distinct. Nous irons plus loin, nous dirons que chacune des nationalités formées dans l'empire par les diverses tribus barbares posséda un cachet spécial empreint sur les détails de ses productions personnelles. En effet, les armes de Pouans, les épées de Tournay et de Beauvais, les vases de Gourdon, le calice de Chelles, les couronnes votives de Guarrazar, les bras de croix processionnelles qui accompagnaient ces dernières, la couverture de l'évangéliaire de Monza, offrent tous un procédé uniforme d'ornementation, la verroterie cloisonnée, qui les rattache à un système primordial. Néanmoins, si l'on examine attentivement ces objets, on découvrira entre eux des différences assez notables pour établir qu'ils ne sortent pas des mêmes ateliers [1]. En ce qui concerne le procédé spécial d'orfèvrerie cloisonnée, nous le trouvons employé en Allemagne, en Gaule, en Suisse, en Italie, en Espagne, en Angleterre, et son plus ancien spécimen à date certaine remonte à l'année 481, date de l'inhumation de Childéric. Est-ce à dire que les barbares ont inventé le procédé qui consiste à entourer d'étroits filets d'or certaines matières coloriées, translucides ou opaques? Mais il n'est pas douteux qu'il ne remonte à une haute antiquité. Les Byzantins semblent l'avoir employé dès le IVe siècle [2]; en tout état de cause la « coupe de Chorsoès » nous a prouvé que la verroterie incrustée était pratiquée en Orient au VIe siècle. Néanmoins nous n'avons aucune raison de penser que les barbares, à leur entrée en Gaule, y rencontrèrent des ateliers fabriquant la verroterie incrustée. Ce qui est beaucoup plus probable c'est que « des bords du Danube, où elle fut révélée aux Goths par les œuvres byzantines et orientales, l'industrie du cloisonnage passa en Occident à la suite

1. E. Molinier, *op. cit.*, t. IV, p. 7, remarque de son côté l'existence d'un style absolument caractéristique sur le sol de la Gaule, style tirant ses effets décoratifs de la sertissure dans un métal, or ou bronze le plus généralement, de lamelles de verre de couleur, la plupart du temps de teinte purpurine imitant le grenat. L'application se fait soit sur paillon, soit sur mastic, soit à jour, et l'emploi du style géométrique ne laisse la place à des types empruntés au règne animal qu'à la condition que ces derniers soient tracés d'après des formules immuables. Tel est le style de l'orfèvrerie en Gaule, au Ve siècle.

2. *Op. cit.*, p. 82, trois pièces provenant du trésor de Petrossa, favorisent cette opinion.

des tribus germaniques qui traversèrent les Alpes et le Rhin »[1]. L'histoire des conditions possibles et probables d'installation des fabriques de verroteries, la recherche des modèles qu'elles répandirent nous importent moins que le fait dûment constaté de l'essor considérable pris par l'industrie nouvelle confiée, vraisemblablement, aux ouvriers indigènes.

Il nous reste à indiquer brièvement la nature des matières colorées servant à imiter ou à remplacer l'émail. Sous le nom de verroteries cloisonnées se rangent deux matières analogues d'aspect, bien qu'appartenant à des ordres très distincts. Les unes sont naturelles, les gemmes ; les autres sont artificielles, les verres translucides et les pâtes vitreuses. Les unes et les autres sont employées sur les bijoux en usage parmi les barbares ou exécutés par leur ordre. Les gemmes semblent être en moindre nombre que les autres compositions. Parmi les verres translucides, on rencontre le purpurin (violacé), le rouge orangé (hyacinthe), le vert, le bleu, l'incolore, ce dernier d'un emploi plus rare. Enfin les pâtes vitreuses vert clair sont assez fréquentes, et la pâte blanche opaque est sertie à la manière des perles sur un grand nombre de bijoux ; on a pu la confondre parfois avec la nacre de perles et elle garnissait les cases blanches du calice de Chelles. Ch. de Linas fait encore une remarque[2]. Lorsque le grenat, l'hyacinte ou les verres rouges sont agencés sur une pièce d'orfèvrerie conjointement avec les verres bleus et verts, le rouge domine toujours. Cela tenait-il au goût particulier des barbares pour la couleur purpurine affectée à la royauté ? Je le pense, mais il pourrait y avoir une autre cause. Au temps de Théophile, on ne savait plus fabriquer en fait de verres teints en pâte, que les jaunes et les rouges. Lorsqu'on avait besoin d'autres tons, on jetait au creuset des vases antiques qui, fondus avec le verre commun, procuraient des feuilles précieuses, utiles pour les fenêtres. Les Français, ajoute Théophile, sont très experts dans ce genre de travail[3]. Il est vraisemblable que la perte du secret des Romains pour teindre le verre en bleu et en vert datait des invasions ; d'où la rareté de ces deux couleurs sur les ouvrages barbares.

1. *Op. cit.*, p. 90.
2. Ch. de Linas, *op. cit.*, p. 98.
3. Théophile, *Diversarum artium schedula*, édit. Lescalopier, l. II (*De vitro*), c. XII, p. 91.

V. Orfèvrerie anglo-saxonne.

L'archéologie anglo-saxonne est beaucoup moins dénuée de monuments qu'on pourrait être tenté de le penser [1]. Les envahisseurs de la Grande-Bretagne au ve siècle et au vi^e^ y fondèrent des colonies permanentes de Jutes, de Saxons et d'Angles ; les Frisons y créèrent des établissements de moindre importance, les pirates danois prirent pied sur quelques points des côtes et s'y établirent, de là des nuances archéologiques encore distinctes aujourd'hui et d'un intérêt d'autant plus vif, qu'en venant se mélanger ou se substituer aux indigènes, les groupes envahisseurs introduisaient les représentants de tribus nombreuses et variées au sein d'une civilisation déjà caractérisée. Les traces laissées par l'industrie de ces diverses tribus sont nombreuses et plusieurs sont concluantes. Des armes, des parures nous renseignent très utilement sur les Saxons et nous permettent de leur attribuer des traits archéologiques distincts ; au contraire les Frisons ne se sont pas, jusqu'ici, nettement affirmés sous le rapport archéologique, tandis que les envahisseurs du Kent ont laissé des traces reconnaissables de leur industrie nationale ; sans que toutefois l'art caractéristique des Anglo-Saxons doive être considéré comme une création absolument propre aux envahisseurs de l'Angleterre. Les tribus d'origine barbare qui s'emparèrent du Kent venaient des pays septentrionaux. Elles avaient longtemps séjourné dans la Chersonèse Cimbrique et dans les contrées environnantes ; pendant leur migration elles habitèrent plusieurs contrées, particulièrement la Scandinavie et la Germanie septentrionale [2]. Malgré leurs noms divers, un lien commun unissait ces peuplades depuis longtemps, et des relations étroites et suivies permettaient la perpétuité de la ressemblance primitive longtemps après leur dislocation. « Les vestiges qu'elles ont laissés sur leur passage et dans les pays qu'elles ont conquis le démontrent avec évidence. La civilisation des tribus teutoniques s'affirme partout avec les mêmes caractères essentiels. Cependant, ces peuples frères, assimilés dans des stationnements communs, n'ont pas constamment imprimé à toutes leurs œuvres les nuances caractéristiques de l'industrie en usage à

1. J. de Baye, *Études archéologiques. Époque des invasions barbares. Industrie anglo-saxonne*, in-4°, Paris, 1889.

2. Des Michiels, *Précis de l'histoire du moyen âge*, in-8°, Paris, 1846, p. 12, 14.

leur berceau. L'action du temps s'exerça inévitablement, des contacts puissants modifièrent les types anciens et des emprunts étendirent les ressources de l'art. Pour ne citer qu'un exemple qui se rapporte spécialement à la question que nous avons à traiter, il est incontestable que le génie saxon s'affirma par des créations qui lui sont exclusivement propres. Malgré la puissante influence des traditions, l'orfèvrerie anglo-saxonne adopta des types inconnus dans les autres régions occupées par les peuples barbares. L'inspiration scandinave la pénétra visiblement. Un art nouveau se développa sous cette influence, laquelle se conserva nécessairement, car les relations étaient favorisées par les expéditions maritimes et de perpétuels contacts [1]. » Les ouvrages de la race anglo-saxonne sont indiscutables [2], l'origine en est moins évidente ; si certains types rappellent de trop près les modèles de la Chersonèse Cimbrique pour être rapportés à l'inspiration britannique, divers ornements sont de fabrication certainement indigène. Ces bijoux montrent le degré de perfection auquel était dès lors parvenue l'orfèvrerie anglo-saxonne destinée à une célébrité européenne [3]. Le goût et l'adresse dont elle témoigne, l'habileté industrielle qui s'y montre affirment chez les auteurs une connaissance approfondie de plusieurs arts. Les fibules surtout nous frappent par l'élégance du dessin, l'harmonie des couleurs et la délicatesse du travail [4].

Ces fibules ont fait, ainsi que l'archéologie anglo-saxonne tout entière, l'objet d'une étude approfondie de M. J. de Baye. Nous ne nous y attarderons pas parce que aucun bijou n'offrant trace de christianisme, cet art se trouve, par le fait, étranger à nos études. Au reste, cette archéologie ne représente pas un art différent de celui dont nous venons de rencontrer les monuments en Gaule, en Espagne et en Italie. Comme, en l'état de nos connaissances, il n'est pas possible d'établir une chronologie du sujet, on peut admettre que du v[e] au vii[e] siècle les populations maîtresses de l'Occident adoptèrent un style d'orfèvrerie différent par ses formes et par sa

1. J. de Baye, *op. cit.*, p. 14.

2. A. Geoffroy, *Rome et les Barbares. Étude sur la Germanie de Tacite*, in-12, Paris, 1874, p. 2; E. Müntz, *Études iconographiques et archéologiques*, in-16, Paris, 1887, p. 135 sq.

3. Th. Wright, *The Celt, the Roman and the Saxon*, in-8°, London, 1852, p. 486.

4. Bryan Faussett, *Inventorium sepulcrale*, édit. C. Roach. Smith, 1856, introd., p. xx.

technique de l'orfèvrerie classique. Les découvertes faites en Allemagne, en Belgique, en Hollande, en Danemark et en Suède ont toutes entre elles des liens d'étroite parenté. Le désordre apparent qui règne encore dans ce champ immense ne doit pas déconcerter l'esprit au point de lui donner l'impression d'une irrémédiable confusion.

Les fibules de Kingston, de Gilton, les bijoux et les croix sortis des tombes des comtés de Suffolk et de Kent procèdent du même art que les boucles, fibules, bractéates, pommeaux d'épée provenant de Suède et de Norvège. Nous en avons insinué la raison dans les rapports fréquents existants entre les peuplades de la Bretagne et leurs envahisseurs danois. Mais les rapprochements ne se bornent pas là. Les bijoux découverts en Allemagne nous offrent les mêmes ornements stylisés. Avec les figures géométriques reparaissent partout les poissons et les oiseaux de proie dont le décorateur n'a retenu que les lignes générales. Partout on retrouve les mêmes formes, même ces polyèdres ou ces boules en cristal de roche, dont le tombeau de Childéric nous a fourni un échantillon, ou des boucles de ceinture, dont les analogues se sont rencontrées dans les fouilles d'Herpes, dans la Charente. L'identité est tellement frappante entre ces divers monuments que l'esprit le moins prévenu ne pourrait faire autrement, en les examinant tour à tour, que de les attribuer à une même et seule civilisation que représentent encore, mais à une date plus récente peut-être, au VIIIe siècle, des bijoux splendides tels que ceux des tombeaux de Wittislingen [1].

1. É. Molinier, *Hist. gén. des arts appl. à l'industrie*, t. IV, p. 8. Cf. O. Montelius, *Les temps préhistoriques en Suède et dans les autres pays scandinaves*, in-8°, Paris, 1895 ; *Premier âge de fer dans les provinces baltiques de la Russie et en Pologne*, dans *le Congr. internat. d'anthrop. et d'archéol. préhist.*, t. I, 1876, p. 481 sq. ; *Remains from the iron age of Scandinavia*, Stockholm, 1869 ; *Antiquités suédoises*, Stockholm, 1873-1875 ; Akerman, *Remains of pagan Saxondom*, London, 1855, t. VII, XIV, XVI, XX, XXIX, XXXVII ; Neville, *Saxon obsequies*, London, 1852, t. I-II ; Kemble et Franks, *Horae ferales*, London, 1863 ; Lindenschmit, *Alterthümer unserer heidn. Vorzeit*, Mainz, 1864-1888, t. I ; Cochet, *La Seine-Inférieure historique et archéologique*, Paris, 1866 ; Baudot, *Mémoires sur les sépultures des barbares de l'époque mérovingienne découvertes en Bourgogne et particulièrement à Charnay*, Publication de la *Commission archéologique du département de la Côte-d'Or*, in-4°, 1860 ; *Mittheilungen der antiquarischen Gessellschaft in Zürich*, t. XIV ; J. de Baye, dans la *Gazette archéologique*, 1889, p. 17 sq., pl. V, VI ; *Les bijoux gothiques de Kertch*, dans la *Revue archéol.*, 1888 ; Duncan Mac Pherson, *Antiquities of Kertch*, London, 1857.

VI. Orfèvrerie gallo-franque.

L'orfèvrerie gallo-romaine ne nous est guère connue que par les récits des destructions qui en furent faites périodiquement. Les ateliers d'Arles, de Reims et de Trèves étaient célèbres dès l'époque impériale, mais nous ne pouvons juger de leurs produits par aucun monument. Les pillages qui signalèrent le passage des barbares dans un grand nombre de villes gallo-romaines n'arrêtèrent pas la production des ouvrages d'orfèvrerie. Le testament de Perpétuus, évèque de Tours († vers 474), contient cette indication : « A toi, frère et évêque, très cher Euphronius, je donne et lègue mon reliquaire d'argent, j'entends celui que j'avais coutume de porter sur moi ; car le reliquaire d'or qui est dans mon trésor, mes deux calices d'or et la croix d'or que Mabuinus a faite, je les donne et lègue à mon église [1]. » Plus célèbre est le vase de Soissons [2], et plus riche assurément, le *missorium* d'or massif, pesant cinq cents livres, offert par Aétius à Thorismond, roi des Wisigoths [3]. Le testament de saint Remi († vers 525) contient la clause suivante : « Je réserve aussi à ma sainte héritière (l'église de Reims) le vase d'or de dix livres que ce roi déjà nommé tant de fois, Clovis de glorieuse mémoire, a daigné me donner pour en disposer comme je l'entendrais. Je veux qu'il serve à faire un ciboire et un calice enrichi de figures sur lequel sera gravée l'inscription que j'ai composée pour celui de Laon. » Il est à présumer que, à cette date, les ateliers d'orfèvrerie de Reims étaient encore florissants. Peut-être Clovis les aura-t-il chargés d'exécuter la couronne d'or gemmée qu'il offrit à la basilique de Saint-Pierre à Rome [4]. Malheureusement ces ouvrages somptueux étaient fabriqués aux dépens des pièces artistiques que les guerres, les pillages et les découvertes de cachettes faisaient tomber entre les mains des princes. Grégoire de Tours mentionne comme un fait exceptionnel la décision de Childebert après la victoire de Narbonne, 531. S'étant emparé de soixante calices, quinze patènes, vingt boîtes d'évangéliaires, tous en or massif et couvert de pierres fines, Childebert ne souffrit

1. D'Achery, *Spicilegium*, in-4°, Parisiis, 1655, t. v, p. 106.
2. Grégoire de Tours, *Hist. Franc.*, l. II, c. xxxvii, *P. L.*, t. lxxi, col. 233 sq.
3. Frédégaire, *Chronicon*, c. lxxiii. Cf. H. Leclercq, *L'Espagne chrétienne*, in-12, Paris, 1905, p. 301.
4. Flodoard, *Historiarum libri IV*, l. I, c. xv.

pas que ces joyaux fussent brisés ; il les distribua aux églises et aux basiliques. Par contre, les *Grandes chroniques de France* nous apprennent que le roi Gontran ayant découvert un riche trésor d'orfèvrerie antique la fit jeter à la fonte pour fabriquer une châsse magnifique qu'il offrit à l'abbaye de Saint-Marcel, près de Chalon-sur-Saône [1]. Il est douteux, vu l'époque tardive, que le mérite artistique de la châsse pût rivaliser avec celui des objets fondus pour en fournir la matière, mais les princes mérovingiens étaient enchantés de l'art de leur temps. Grégoire de Tours raconte qu'au cours d'une visite rendue à Nogent, au roi Childéric, ce prince lui montra les cadeaux d'orfèvrerie que l'empereur Tibère II venait de lui envoyer. Comme l'évêque s'extasiait d'admiration, le roi lui fit voir un grand bassin ou *missorium* d'or, du poids de cinquante livres, et enrichi de pierres précieuses : « J'ai fait exécuter cette pièce, lui dit-il, pour honorer la nation des Francs et lui donner de la célébrité, et je ferai encore beaucoup d'autres choses, si je continue à vivre [2]. »

Il est probable que ces échanges de cadeaux contribuaient, ainsi que nous en avons déjà fait la remarque à propos de la coupe de Chosroès, à répandre en Occident le goût et le secret des modèles

1. *Grandes chroniques de France*, édit. P, Paris, 1836, l. II, c. xxiv. Que pouvait contenir un pareil trésor ? Nous ne pouvons nous l'imaginer que par des comparaisons. Les fouilles faites sur un grand nombre de points en France ont principalement fait découvrir des antiquités franques et mérovingiennes : Bertrand, *Les bijoux de Jouy-le-Comte (Seine-et-Oise) et les cimetières mérovingiens de la Gaule*, in-8°, Paris, 1879 ; J. de Baye, *Sépultures franques de Joche (Marne)*, 1880 ; H. Baudot, *Mémoire sur les sépultures barbares de l'époque mérovingienne*, 1860 ; Cochet, *La Normandie souterraine*, 1855 ; Pilloy, *Fouilles du cimetière du Jardin-Dieu de Cugny*, 1880 ; J. de Baye, *Mémoire sur la nécropole franque de d'Oye*, Tours, 1875 ; Gosse, *Suite à la notice d'anciens cimetières trouvés, soit en Savoie, soit dans le canton de Genève*, Genève, 1857 ; Morlet, *Notice sur les cimetières gaulois et germaniques découverts dans les environs de Strasbourg*, Strasbourg, 1864 ; Bertrand, *Archéologie celtique et gauloise*, Paris, 1877 ; S. Reinach, *Catalogue du Musée des antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye* ; Troyon, *Monuments de l'antiquité dans l'Europe barbare*, Lausanne, 1868 ; De Bonstetten, *Recueil d'antiquités suisses*, Berne et Lausanne, 1855-1867 ; Rigollot, *Recherches historiques sur les peuples de la race teutonique, qui envahirent la Gaule au Ve siècle, et sur le caractère des armes, des boucles et des ornements recueillis dans les tombeaux, principalement en Picardie*, Amiens, 1850 ; F. Moreau, *Album de la collection Caranda. Fouilles exécutées dans le départ. de l'Aisne*, Saint-Quentin, 1877-1885.

2. Grégoire de Tours, *Hist. Francor.*, l. VI, c. ii, *P. L.*, t. lxxi, col. 371.

byzantins. Le prince Gundowald réfugié à Constantinople et comblé de présents revint en Gaule avec ses trésors pour tomber au pouvoir du roi Gontran, qui mit la main sur les richesses du vaincu. C'étaient des types et des modèles nouveaux qui apportaient aux orfèvres gaulois autant de suggestions précieuses. Parfois, ce n'était pas seulement l'orfèvrerie byzantine qui pénétrait en Gaule ; en 781, le calife de Bagdad comblait de présents le roi Pépin. La meilleure preuve de l'influence réelle exercée par ces bijoux importés sur l'art indigène se trouve dans la comparaison de quelques pièces célèbres parvenues jusqu'à nous : le boîtier d'évangéliaire de Monza, la coupe de Chosroès, le reliquaire de la Vraie Croix de Sainte-Radegonde, et les pièces authentiques de l'orfèvrerie des rois francs ou mérovingiens. Le reliquaire, daté du VIe siècle, est un témoignage précieux de la pratique d'orfèvrerie cloisonnée, à Byzance, à cette date reculée [1].

Les produits d'une industrie exotique trouvaient encore d'autres voies d'infiltration. En 566, Sigebert, roi d'Austrasie, épousait Brunehaut, princesse wisigothe, habituée à une civilisation déjà délicate et qui répandit autour d'elle le goût de l'orfèvrerie. Les dons que fit cette femme illustre à l'Église d'Auxerre, pendant le pontificat de Didier, au début du VIIe siècle, nous sont connus et offrent un vif intérêt : « La reine offrit un calice d'agate onyx, monté en or très pur, d'une rare beauté, à l'église cathédrale. A la basilique Saint-Germain, choisie par elle pour sa sépulture, un bassin (*missorium*) d'argent du poids de trente-sept livres où est gravé le nom de Thorismund ; on y voit l'histoire d'Énée avec des lettres grecques ; un autre *missorium* sans bas-relief pesant trente livres ; une coupe d'anacle pesant quinze livres, au milieu de laquelle est un lion avec un ours, et, sur le pourtour, de petits hommes avec des bêtes féroces ; une autre coupe pesant neuf livres, où il y a un homme et une femme et à leurs pieds des fleurettes ; une petite écuelle d'anacle pesant cinq livres six onces, où l'on voit un homme à cheval qui tient à la main un serpent ; une écuelle d'anacle pesant trois livres, ayant au milieu une petite roue niellée avec une bête féroce. Elle donna encore deux petites lampes pesant huit livres deux onces, enrichies à l'intérieur de lys semblables ; une aiguière d'anacle, pesant quatre livres, ayant une anse niellée au milieu de laquelle est une tête de lion ; un bassin à laver les mains, pesant trois

1. Grégoire de Tours, *Hist. Francor.*, l. IX, c. XL, *P. L.*, t. LXXI, col. 518.

livres neuf onces, au milieu duquel on voit Neptune avec un trident[1]. »

Toute cette orfèvrerie n'avait pas été travaillée en vue de la destination qu'on lui donnait. C'étaient des pièces antiques pour la plupart, sinon toutes. Il en est de même pour les dons faits à l'église d'Auxerre par l'évêque Didier. L'inventaire contient une longue série de pièces parmi lesquelles deux seulement, décorées d'une croix, semblent être de fabrication récente. Quant aux autres, le doute n'est guère possible sur leur antiquité, puisqu'on voit sur l'une « un pêcheur armé d'un trident et un centaure », probablement Neptune ; sur l'autre « un homme portant des cornes, un arbre et deux petits hommes tenant des enfants, un ours saisissant un cheval, un lion terrassant un taureau, un cerf paissant, un léopard prenant une chèvre, un cavalier dont le cheval piétine un serpent, un homme avec son chien, un homme et une femme avec, à leurs pieds, un crocodile ». Bien d'autres pièces encore révèlent soit par leur ornementation, soit par des inscriptions grecques, leur origine. La plupart de ces pièces sont en « anacle », probablement un métal de composition, mais dont la formule chimique ne nous est pas connue.

Ce que nous venons de dire pourrait sembler réduire à l'excès la part de l'orfèvrerie gallo-franque. Rappelons donc qu'elle ne cessait pas d'aborder les grands ouvrages, comme par exemple ce bouclier d'or gemmé que Brunehaut fit exécuter par ses orfèvres pour l'offrir au roi des Wisigoths[2]. La corporation des orfèvres était encore nombreuse et puissante. Grégoire de Tours raconte que leurs échopes, rutilantes de pièces travaillées avec art, bordaient la place sur laquelle s'élevait alors la cathédrale de Paris[3] (583).

La ville de Limoges possédait aussi, dès cette époque, d'habiles orfèvres, parmi lesquels un certain Abbon dans la boutique duquel saint Éloi fit son apprentissage[4]. Ce qu'on sait de certain

1. *Historia episcop. Antissiodorensium*, dans Labbe, *Nova biblioth. museo librorum*, in-fol., Parisiis, 1657, t. I, p. 425; *Bibliothèque historique de l'Yonne*, t. I, p. 334.

2. Grégoire de Tours, *Hist. Francor.*, l. IX, c. XXVIII, *P. L.*, t. LXXI, col. 506.

3. *Id.*, l. VI, c. XXXII, *P. L.*, t. LXXI, col. 399.

4. Saint Eloi est trop connu par la vie contemporaine de Audoenus pour que nous nous y arrêtions. M. E. Molinier, *Hist. gén. des arts*, t. IV, p. 18, ne lui accorde qu'une très mince valeur historique; c'est là un point de critique qui ne saurait trouver sa place dans notre livre. Cf. G. Bapst, *Vie de saint Éloi*, dans la *Revue archéologique*, 1886, t. VII, p. 208-215.

sur le personnage d'Éloi et sur ses ouvrages d'orfèvrerie paraît n'être pas à l'abri des imaginations de la légende. Mais avant de rechercher si les attributions qui lui sont faites doivent être toutes retenues nous devons dire en quelques mots ce qu'était, quand il parut, l'orfèvrerie mérovingienne.

Le dépouillement des recueils consacrés à l'archéologie locale permet seul de prendre une idée à peu près exacte de ce que fut l'orfèvrerie à l'époque mérovingienne. Des cimetières très étendus et des tombes innombrables ont rendu des spécimens variés et précieux qui mériteraient mieux qu'une étude nécessairement sommaire. La technique est un premier sujet d'étonnement. Elle révèle la transmission de procédés d'un art consommé employés conjointement avec des pratiques d'une maladresse et d'une inexpérience enfantines.

Deux méthodes sont employées : la fonte et le martelage. Beaucoup d'agrafes de bronze ont été coulées dans des moules de pierre, ces pièces se composent d'un alliage de quatre parties de cuivre et une partie d'étain. Le plus grand nombre est travaillé au marteau qui sert non seulement à modeler la pièce, mais à y appliquer son ornementation. Celle-ci ne laisse pas d'être originale. Souvent, un bijou de fer est revêtu d'une mince feuille d'argent découpée par places, usée ailleurs, et formant une décoration variée ; dans nombre de bijoux, la feuille d'argent est remplacée par une feuille d'étain, car la préoccupation d'économie reparaît partout, jusque sur les bijoux en or. La plupart de ces derniers sont de bronze ou d'argent, sur lesquels on étend un mastic très dur que recouvre une feuille d'or si mince qu'elle reste généralement flexible. Tout l'éclat de ces joyaux est dû à la décoration en cabochons de grenats, améthystes, saphirs ou, à leur défaut, de verroteries, qui leur sont prodigués. Parfois, une épave antique, un camée, s'y trouve inséré comme sur la broche de Charnay ornée d'un onyx taillé antique, ou sur le diadème de Novo-Cerkask.

Chaque pierre est logée dans une alvéole soudée à la surface du métal, elle est retenue par une sertissure rabattue, sans pointillé ni griffes. Entre les pierres courent fréquemment des filigranes d'or dont la soudure témoigne d'une adresse remarquable. Certains joyaux, ceux du tombeau de Childéric, par exemple, sont des ouvrages d'une science et d'une habileté dignes de tout éloge. Le fourreau de l'épée de Childéric comporte des pierres soigneusement découpées en losanges et insérées dans des alvéoles disposées en

réseau ondé de manière à former une sorte de mosaïque cloisonnée. Les lames d'or formant alvéoles sont solidement soudées au corps de la pièce. Une fois garnies de leurs émaux, elles ont été passées à la meule, usées à plat, puis polies. De cette façon, la surface du bijou est partout ramenée au même plan. En outre, les lèvres supérieures des alvéoles ont donné sous l'écrasement de la meule une légère bavure qui devient une garantie du sertissage. Enfin, pour relever l'éclat des grenats, l'orfèvre a doublé leurs tables minces et transparentes de paillons dorés et gaufrés [1].

Mais cette habileté technique ne doit pas induire à égaler les orfèvres gallo-francs à leurs illustres devanciers gallo-romains. Leur adresse n'est que métier, l'art est étranger à leurs œuvres. De même que nous avons constaté en Afrique la déchéance de la mosaïque tombant du rang des arts à celui de l'industrie commerciale et renonçant à la représentation animée pour se contenter du décor géométrique ; de même en Gaule, les délicates merveilles des patères, des disques, des œnochoés font place à des treillis, à des combinaisons de toute sorte, agréables parfois et même ingénieuses, mais qui n'en traduisent pas moins l'appauvrissement de la pensée, du goût et du savoir.

Le règne végétal n'est guère représenté que par des découpures fantastiques, le règne animal par des essais informes, les abeilles et les têtes de bœuf du tombeau de Childéric, des oiseaux qu'on ne sait où classer entre les volatiles de basse-cour et les oiseaux de proie, des quadrupèdes minuscules ayant pu servir de breloques comme ceux trouvés à Brochon ; des poissons symboliques exhumés à Charnay et à Sainte-Sabine, et d'autres, encore plus insignifiants, provenant des fouilles de Caranda, représentent l'apport artistique de l'orfèvrerie mérovingienne. On n'ose guère rappeler, et on ne peut passer complètement sous silence, ces plaques de ceintures ornées de sujets bibliques traités comme par manière de défi à toutes les lois de la nature et de l'esthétique.

Le secret de l'art véritable est si bien perdu que le plus habile orfèvre de l'époque, saint Éloi, malgré sa science professionnelle, n'entreprendra pas de remonter le courant. Il s'accommodera du

1. Nous disons ailleurs que ces bijoux de Childéric pourraient être byzantins, nous ne le démentons pas ici, mais si nous les citons de préférence à d'autres dont l'origine gallo-franque est plus certaine, c'est à cause de leur perfection et aussi du rapport qui existe entre eux et les bijoux mérovingiens en général.

décor géométrique et s'ingéniera à lui faire produire, sur son fonds inépuisable, de nouvelles combinaisons. « Dans l'agréable enchevêtrement de ses entrelacs, de ses ronds, de ses raies pointées, de ses chevrons, etc., cette décoration très caractéristique, parfois charmante, le plus ordinairement un peu trop indépendante de la forme, semble offrir comme une première expression, un bégayement, une sorte de prélude de l'art romano-byzantin qui, aux siècles suivants, couvrira les façades des cathédrales et des palais de ses imbrications et de ses inextricables méandres [1]. »

Il semble aisé, au premier abord, d'étudier l'œuvre archéologique de saint Éloi ; il n'en est pas ainsi en réalité. Les œuvres attribuées au grand orfèvre ont toutes disparu [2] et les descriptions qui semblent devoir les faire revivre sont loin d'offrir les garanties et la clarté désirables [3]. L'attribution elle-même ne présente ordinairement d'autre garantie que celle qu'on nomme « tradition constante » et qui ne relève pas de la vérification critique. Laissant donc cet aspect de la question qui n'importe pas à nos études, nous nous bornerons à rechercher si les pièces mises sous le nom d'Éloi, monétaire du roi Clotaire II, appartiennent à un orfèvre quelconque de la première moitié du VII[e] siècle. La liste de ces pièces est déjà longue — une vingtaine de numéros — et elle pourrait être augmentée. Mentionnons à Saint-Denis, outre le « fauteuil de Dagobert », une croix d'or et une coupe en jade montée en or ; à Saint-Victor de Paris, une croix ; à Notre-Dame de Paris, une croix ; à Saint-Loup de Noyon, un calice ; à Brive, un buste de saint Martin ; à Chaptelat, un calice et une croix ; à l'abbaye de Grandmont, deux croix en cristal ; à l'abbaye de Saint-Martin de Limoges, une croix ; à Saint-Martin de Tournai, un encensoir ; à l'abbaye de Waulsort, un disque de cristal gravé ; à la cathédrale de Limoges, deux chandeliers d'autel ; à l'abbaye de Solignac, une châsse émaillée ; à l'abbaye de Charroux, une châsse ; à l'abbaye de Sainte-Croix de Poitiers, un reli-

1. H. Havard, *Histoire de l'orfèvrerie française*, in-4°, Paris, 1896, p. 62.

2. Nous ne discutons pas ici sur le célèbre « fauteuil de Dagobert » dont il est impossible de maintenir l'attribution à saint Eloi.

3. Texier, *Essai historique sur les émailleurs et les argentiers de Limoges*, in-8°, Limoges, 1843 ; Grésy, *Le calice de Chelles*, dans les *Mémoires de la Soc. des antiq. de France*, t. XXVII ; Ch. de Linas, *Orfèvrerie mérovingienne : Les œuvres de saint Éloi*, in-8°, Paris, 1865 ; J. Labarte, *op. cit.*, t. I, p. 243-250 ; E. Molinier, *op. cit.*, t. IV, p. 18-26 ; de Linas, *La châsse de Gimel et les plus anciens monuments de l'émaillerie*, in-4°, Paris, 1883 ; E. Rupin, *L'œuvre de Limoges*, in-4°, Limoges, 1890.

quaire; à Saint-Martin de Saumur, un encensoir; à Notre-Dame de Chartres, des aigles placées sur la grande châsse; à l'abbaye de Chelles, un calice; à Saint-Martin de Saumur, un encensoir; à Saint-Pierre-le-Vif, de Sens, une châsse et un calice.

Dans cette œuvre considérable, M. E. Molinier estime que trois pièces seulement supportent la discussion, ce sont : la croix et la coupe de jade de Saint-Denis et le calice de Chelles; et encore la première, à s'en tenir à la description minutieuse de l'inventaire de 1634 [1], ne permet pas de reconnaître la technique de l'orfèvrerie cloisonnée, mais simplement une croix d'une dimension inusitée, ne présentant pas un style d'ornementation facile à définir.

La gondole ou coupe de jade et le calice de Chelles sont des spécimens authentiques de l'orfèvrerie mérovingienne pour lesquels l'attribution à saint Éloi ou à tout autre artisan, ne reposant que sur des textes très tardifs, doit être tenue pour conjecturale.

La « gondole en jade vert » appartenant à l'abbaye de Saint-Denis [2] fut mise en gage par Louis le Gros et rachetée par Suger pour la somme énorme de soixante marcs d'argent. Cette pièce a été décrite par Suger. Dom Félibien en a fait un croquis grâce auquel on peut reconnaître que la « gondole de saint Éloi » avait, à l'orifice, la forme d'une ellipse quadrilobée; que la surface des deux plus grands lobes était couverte d'imbrications, que le plat des lèvres comportait une série de petits rhombes ou parallélogrammes, semblables à ceux qui contournent le dessous des montures de l'épée de Childéric; enfin que la bordure offrait une sorte d'échiqueté, dont l'analogie avec la décoration extérieure du célèbre calice de Chelles est frappante. Dom Doublet y voyait des pierres, Félibien de l'émail, Ch. de Linas, recourant à l'inventaire, y a cru reconnaître des verroteries incrustées à froid, il est revenu dans la suite à l'opinion de Félibien. Nous venons de rappeler le calice de Chelles dont l'attribution à saint Éloi n'a jamais été sérieusement contestée et que nous font connaître un croquis du XVIIe siècle et une étude magistrale de Ch. de Linas [3]. Ce calice, plus bas sur son pied, mais de plus grandes dimensions que ceux dont on se sert aujourd'hui (il avait en tout vingt-six centimètres) était entièrement en or fin, décoré en couleurs. Grésy y a vu, d'après le dessin, très soigné, il est vrai, d'André du Saussay, des émaux champlevés; c'est aller

1. Ch. de Linas, *op. cit.*, p. 57-58.
2. *Id.*, p. 60, pl. en regard.
3. *Id.*, p. 4-44.

trop loin. Tout ce qu'on en peut dire c'est que « le calice de Chelles » était une sorte de gobelet en or, de grande dimension, reposant sur un pied circulaire en forme de tronc de cône, rattaché au culot du vase par un nœud sphérique aplati. La décoration de la coupe était surtout caractéristique : elle se composait de larges bandeaux verticaux décorés de verroteries rouge, verte ou incolore, disposés en échiquier ou en arête de poisson, chaque bandeau étant séparé du bandeau suivant par un fil de perles. Vers les lèvres du vase et vers son culot, cette ornementation était limitée par des médaillons cloisonnant des verroteries rouges et offrant en leur centre une pierre cabochon sertie dans une bate en gouttière, genre de bate qu'on rencontre dans une foule de monuments de l'époque mérovingienne et de l'époque carolingienne [1]. La gondole de jade vert et le calice de Chelles étaient des ouvrages d'orfèvrerie cloisonnée, tel est, pour nous, le point à retenir.

Il nous suffira de rappeler ici la châsse bien connue du trésor d'Agaune [2] et la monture du vase antique en sardonyx, dit « vase de Saint-Martin » qui offre quelques similitudes avec le calice de Chelles ; enfin, deux reliquaires de l'abbaye de Conques [3]. Deux pièces d'orfèvrerie mérovingienne méritent encore d'être rappelées. Ce sont deux reliquaires conservés l'un à Saint-Benoît-sur-Loire, l'autre à Saint-Bonnet-Avalouze (Corrèze) [4]. On y trouve, non sans surprise, l'emploi de procédés qu'on croyait définitivement abandonnés et oubliés : le repoussage et l'estampage. Si le résultat artistique est au-dessous de toute imagination il n'en faut pas moins « reconnaître les traces d'une certaine préoccupation de faire quelque chose sortant des motifs géométriques ou entièrement stylisés, qui, pour l'ordinaire, composent l'ornementation de l'orfèvrerie de l'époque barbare : aussi impuissant que les monétaires mérovingiens à rendre la figure humaine, l'artiste a tenté de résoudre un problème de technique qui ne laisse pas que de présenter de sérieuses difficultés ; il ne pouvait s'en tirer à son honneur, mais sa tentative est au moins intéressante à constater » [5].

1. E. Molinier, *op. cit.*, t. IV, p. 21.

2. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 867, fig. 192-193.

3. E. Molinier, *op. cit.*, t. IV, p. 21, 23 ; Darcel, *Le trésor de Conques*, in-4°, Paris, 1862, p. 36 sq.

4. E. Molinier, *op. cit.*, t. IV, p. 22-23.

5. *Id.*, t. IV, p. 24.

VII. Symboles religieux sur les bijoux barbares.

Une dernière remarque, c'est que la décoration des bijoux barbares, quelle qu'en soit la matière constitutive, or, argent, bronze, est la même pour tous : le grenat, les verroteries, parfois l'émail. Seule, la valeur intrinsèque du métal marquait la qualité de celui qui portait le bijou ; l'or pour les princes et les chefs ; l'argent, quelquefois le vermeil, pour les riches ; le bronze, souvent étamé, pour les pauvres. Il ne paraît pas, dit M. J. Pilloy, que l'argenture ait été employée. On fit même usage du fer, quelquefois recouvert d'une plaque assez épaisse d'argent, mais le plus souvent damasquiné. D'après cela on peut juger que l'art de l'émailleur et celui du lapidaire n'étaient pas tenus en grande considération. Il n'est pas croyable que l'on fît venir par voie d'importation des objets dont le métal seul faisait le prix, et encore moins qu'on se résignât à les retourner aux lointains ateliers de fabrication chaque fois que le bijou exigeait une réparation. Or, on a de nombreux exemples de ces bijoux raccommodés. Sans doute, on peut et on doit aussi tirer argument de la différence persistante entre la bijouterie franque et la bijouterie byzantine ; mais c'est là un aspect du sujet qui, pour imposer la conviction, exige des comparaisons de monuments qui ne peuvent trouver place ici. Un fait plus positif et plus décisif suffira d'ailleurs. En effet, M. Eck a fait, il y a quelques années, à Caulaincourt, canton de Vermand, des fouilles dans un cimetière franc, lesquelles ont amené la découverte, dans la sépulture d'un homme, et avec le mobilier funéraire ordinaire, de tout l'outillage d'un orfèvre du temps et même les matières premières et jusqu'aux pierres précieuses nécessaires à l'exercice de son métier ; tout ce qu'il fallait en un mot pour faire le neuf et réparer le vieux, afin de satisfaire aux besoins et aux désirs de sa clientèle.

La représentation de symboles religieux est excessivement rare sur les bijoux barbares. Quelquefois on rencontre des signes païens rapprochés des symboles chrétiens, le swatiska, sous divers aspects, se rencontre quelquefois avec la croix [1]. Une catégorie d'objets est particulièrement importante à ce point de vue des symboles chrétiens. On sait que l'abbé Cochet, dans ses nombreuses fouilles, n'avait

1. E. Barrière-Flavy, *Les arts industriels en Gaule du Ve au VIIIe siècle*, in-4°, Paris, 1901, t. I, p. 311.

pendant de longues années pas rencontré *un seul d'objet* revêtu d'un symbole chrétien [1]. Les musées du nord de la France, de la Belgique, des bords du Rhin, de la Seine, ne confirment pas sans exceptions cette règle formulée d'après les cimetières de la Normandie. Dès que les barbares commencèrent à entrer dans l'Église, ils adoptèrent ces symboles, principalement la croix et, chose plus curieuse, le plus ancien symbole des fidèles, le poisson [2]. On le retrouve sur des fibules recueillies à Herpes, tandis que croix et poissons paraissent rapprochés sur les plaques et agrafes de ceinturon qu'on peut considérer comme les pièces caractéristiques de l'art des barbares wisigoths [3]. L'industrie wisigothe dans le midi de la Gaule paraît avoir passé par deux périodes, l'une qui procède d'une influence orientale [4], l'autre d'une inspiration toute locale [5]. L'importante série des plaques de bronze rectangulaires soit ajourées, soit gravées au trait, représentant Daniel parmi les lions, mérite ici une mention spéciale. Ces agrafes sont chrétiennes, le doute à ce sujet est impossible, mais rien ne prouve, rien n'indique même qu'elles aient eu, ainsi qu'on l'a voulu [6], une destination exclusivement sacerdotale. Il est absolument remarquable d'observer que ce type religieux ne se retrouve ni en Allemagne, ni en Angleterre, ni en Danemark, ni en Norvège, il est exclusif à la Bourgogne et se retrouve dans trois localités excentriques : Gaillac (Tarn), Guignan (Gers) et Bouvignes (Belgique).

Les plaques ainsi décorées se rencontrent dans les cimetières wisigoths et dans les cimetières burgondes à partir de la fin du ve siècle et pendant le vi^e siècle. Il serait malaisé de pousser plus loin l'inhabilité et l'horreur que dans ces spécimens d'un art très répandu parce qu'il était probablement très apprécié. Si on compare entre elles toutes les plaques connues — celles du moins qui ne sont plus inédites — on constate une dégénérescence rapide du type qui, aisément identifiable sur les plus anciens exemplaires, devient finalement informe et méconnaissable. Le sujet offre divers aspects. Tantôt les lions sont représentés la croupe relevée, la tête

1. *Bulletin monumental*, 1854, t. xx, p. 370.
2. E. Barrière-Flavy, *op. cit.*, t. i, p. 312.
3. *Id.*, p. 303, cf. *Album*, pl. xxxv, n. 1 ; pl. xxxvi, n. 3.
4. *Id.*, p. 304-306.
5. *Id.*, p. 306-307.
6. Rohault de Fleury, *La messe*, in-4°, Paris, 1886, t. vii, p. 27, pl. dxxii. Cette destination ne paraît pas justifiée à E. Barrière-Flavy, *op. cit.*, p. 312, 385.

en bas [1], tantôt debout et menaçants [2]. Daniel, généralement, a les bras levés dans l'attitude des orants. Sur plusieurs plaques les lions se transforment en tapirs [3] ou bien perdent jusqu'à l'apparence animale. Daniel [4] est plus maltraité encore, il arrive à prendre l'aspect d'une croix grecque [5] et d'une plante [6]. Il est tout à fait curieux de voir aboutir l'orant, sous le ciseau barbare, à un type qui rappelle



309. —Plaque de ceinturon, d'après une photographie.

à s'y méprendre celui des stèles offertes à Baal Saturne dans le temple africain de Dougga [7] ; enfin Daniel disparaît complètement et laisse aux prises deux lions affrontés [8]. Trois plaques nous offrent non seulement le groupe complet, mais ajoutent le prophète Habacuc [9] ; Daniel porte gravé sur la poitrine le monogramme ☧, Habacuc la *crux decussata* (×) ; les deux lions portent également ce dernier emblème. La Bourgogne cisjurane et la Suisse ont fourni

1. E. Barrière-Flavy, *op. cit.*, t. I, p. 318 : plaques de Daillens, Severy, Lavigny, Montgify, pl. XXXVIII, n. 2, 3, 6 ; Bouvignes, t. I, p. 320, fig. 103. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 52.

2. *Op. cit.*, t. I, p. 319 : plaques de Montillier, Bel-Air, Tronche-Belon, pl. XXXVIII, n. 4, 5, 7.

3. *Id.*, pl. XXXVIII, n. 1, 4, 5.

4. *Id.*, pl. I, p. 318, fig. 99.

5. *Id.*, pl. XXXVIII, n. 1.

6. *Id.*, pl. XXXVIII, n. 5.

7. *Id.*, t. I, p. 321, fig. 103, pl. XLI, n. 2.

8. *Id.*, pl. XL, n. 5.

9. *Id.*, pl. XXXVIII, n. 6, t. I, p. 387. L'ardillon de la boucle porte une swatiska.

un bon nombre de ces plaques dont plusieurs portent des inscriptions [1] (fig. 309).

Diverses stations burgondes fournissent d'autres types; un orant isolé [2], qui pourrait bien être encore Daniel à qui l'artisan n'a pas su donner ses compagnons, se voit sur une plaque de La Balme (Haute-Savoie) sur laquelle Daniel et Habacuc se présentent de face, Habacuc portant une corbeille remplie de pains sur la tête, les animaux ont disparu [3]. Nous avons remarqué l'adoption par



310. — Chrétiens livrés aux bêtes (?), d'après Barrière-Flavy, *Les arts industriels*, 1901, Atlas, pl. XL, n. 4.

les barbares convertis du plus ancien symbole chrétien depuis longtemps abandonné à Rome; le sujet de Daniel parmi les lions est presque aussi ancien et il apparaît dès le Ve siècle sur deux boucles de fer plaqué d'argent trouvées dans le Doubs et près de Berne [4] et qui sont véritablement « la première manifestation de la religion chrétienne dans la région du Jura après l'invasion des barbares » [5]. Nous aurons l'occasion d'étudier ces plaques avec plus de détail [6], mais nous voulons citer ici un exemplaire recueilli à Saint-Maur (Jura) [7]. E. Le Blant était disposé à y voir des chrétiens livrés aux bêtes. Cette interprétation a de l'intérêt [8], mais

1. E. Barrière-Flavy, *op. cit.*, t. I, p. 387-388.

2 *Id.*, pl. XXXVII, n. 6; pl. XL, n. 2.

3. *Id.*, pl. XL, n. 3.

4. *Id.*, t. I, p. 392.

5. P. A. Boéchat, *Le cimetière burgonde de Cras-Châlat, près Bonfol*, in-8°, Porrentruy, 1887.

6. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, aux mots *Plaques de ceinturons* et *Daniel.*

7. Au musée de Lons-le-Saunier. E. Barrière-Flavy, *op. cit.*, t. I, p. 389, pl. XL, n. 4; A. de Molin, *Études sur les agrafes de ceinturon burgondes*, dans la *Revue archéol.*, 1902, t. XLI, p. 356 sq.

8. Voir *Dict. d'arch. chrét.*, t. I, *Ad Bestias*, col. 449. Cf. E. Le Blant,

c'est surtout en ce que, dans la pièce d'orfèvrerie barbare, semble poindre la lueur d'une renaissance artistique (fig. 310).

VIII. Émaillerie.

« Une substance pulvérulente, finement broyée, vitrifiable au feu sous une température élevée, renfermant des oxydes métalliques destinés à la colorer, qui, en s'incorporant à la matière qu'elle recouvre, la décore, tout en la protégeant, de couleurs brillantes, inattaquables à l'air et à l'humidité. » Telle est la définition qu'un savant antiquaire nous donne de l'émail. On l'emploie, continue-t-il, soit à l'état de suspension dans l'eau, dans un bain où l'on plonge les objets à émailler, soit à l'état pâteux en la déposant au pinceau ou à la curette à l'endroit même que l'émail doit occuper. La première méthode est principalement usitée pour les terres cuites, la seconde pour les métaux. Dans la pratique, le terme *émail* et surtout le pluriel *émaux* s'est trouvé en quelque sorte réservé pour désigner les émaux sur métaux[1]. Les émaux, quels qu'ils soient, sont, suivant la nature des oxydes métalliques qui entrent dans leurs compositions, translucides ou opaques, sauf l'émail blanc dans lequel un oxyde d'étain produit toujours l'opacité.

Les émaux sont classés sous différentes désignations, on les dit cloisonnés, champlevés, translucides ou peints. Les émaux cloisonnés sont insérés dans une logette dont les parois sont généralement tracées par un fil d'or ; la cavité ainsi obtenue est remplie à la curette d'émaux en pâte de différentes couleurs. Le cadre rempli, on le dépose sur la plaque et la fusion produit l'adhérence au métal, elle suffit même la plupart du temps à retenir le fil, emprisonné par l'émail qu'il était chargé de contenir. Les émaux champlevés sont généralement établis sur cuivre rouge ; tantôt c'est le sujet qui est respecté et le champ creusé (champlevé) afin d'être rempli d'émail, tantôt c'est la combinaison inverse ; dans ce deuxième cas, l'ouvrier épargne dans les personnages de minces filets de cuivre imitant le fil d'or du cloisonné. C'est ce qu'on appelle la taille d'épargne, si on

Inscript. chrét. de la Gaule, 1856, t. I, p. 493. L'inscription est la suivante : REHAT...S DEA.....HVS V....V CVM IACE AHHVS ÇEH *Renatus deaconus vivat cum pace annos cen tum* ?

1. F. de Mély, au mot *Émail*, dans *La grande encyclopédie*, t. XV, p. 872

omet cette précaution il faudra introduire un bâtis de fils d'or servant à cloisonner les divers émaux. Les émaux translucides doivent leur éclat à l'emploi d'un paillon sur lequel on les dépose. Les émaux peints présentent des tons dégradés comme la peinture, sans aucune interposition de bâtis métallique.

L'histoire de l'émaillerie a provoqué les recherches d'un nombre considérable d'érudits, elle n'en reste pas moins très obscure encore[1]. L'émaillerie pourrait avoir été connue et pratiquée dans l'Inde et en Chine à une époque très reculée; nous n'avons pas à aborder ici ce problème, étranger à nos recherches aussi bien que ceux que soulèvent les poteries et les pierres émaillées d'Égypte, les briques polychromées de Saxe. Ces différents enduits n'ont absolument rien de commun avec l'émail, tant par la base principale de leur composition que par la nature des matières sur lesquelles on les applique, ainsi que par leur mode de cuisson. Cependant une apparente similitude, une vitrification superficielle, indique

1. D'Arclais de Montamy, *Traité des couleurs pour la peinture sur émail*, in-8°, Paris, 1865; Bulliet, *Émaillerie gauloise*, dans les *Mém. de la Soc. des antiq. de France*, t. XXXIII; Théophile, *Diversarum artium schedula*, trad. L'Escalopier, in-8°, Paris, 1843; Nicard, *Connaissance des émaux chez les anciens*, dans le *Bull. de la Soc. des antiq. de France*, t. XXVII, 1862; t. XLIII, 1882; E. Molinier, *Dictionn. des émailleurs*, in-8°, Paris, 1885; *L'émaillerie*, in-8°, Paris, 1891; F. de Mély, *Visite aux trésors de Saint-Maurice et de Sion*, dans le *Bull. arch. du Comité*, 1890; J. Labarte, *Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen âge*, in-4°, Paris, 1856, réimprimé en grande partie dans *Hist. des arts industriels*, 1872, t. III, p. 1-236; Schuermans, *De l'émail chez les Romains*, dans les *Annales de l'Acad. d'archéol. de Belgique*, IIe série, t. II, p. 551; Hagemans, *Un cabinet d'amateurs*, Liège, Leipzig, 1863; A. Béquet, *Nos fouilles en 1883 et 1884, Wancennes, sa villa et ses cimetières antiques*; Le même, *Fibules du IIIe siècle du musée de Namur*; Van Bastelaer, *Le cimetière belgo-romain de Strée*, in-8°, Mons, 1877, p. 179 sq. Cf. J. Pilloy, *L'émaillerie aux IIe et IIIe siècles*, dans le *Bull. arch. du Comité*, 1895, p. 232 sq.; C. Roach-Smith, *Collectanea antiqua*, in-8°, London, 1843-1868, t. II, pl. XLIX, p. 221; Bryan Fausset, *Inventorium sepulcrale*, in-8°, London, 1856; de Laborde, *Notice sur les émaux du musée du Louvre*, in-12, Paris, 1852, p. 95; F. de Lasteyrie, *Émaux gaulois du mont Beuvray*, dans le *Bull. de la Société des antiq. de France*, t. XXXII, p. 95; de Linas, *Les œuvres de S. Éloi et la verroterie cloisonnée*, in-8°, Paris, 1864, p. 25; M. Ardant, *Émailleurs et émaillerie de Limoges*, in-12, Limoges, 1855; Ris-Paquot, *Études sur les émaux anciens*, in-32, Paris, 1881; F. de Lasteyrie, *L'électrum des anciens était-il de l'émail?* in-8°, Paris, 1857; A. Darcel, *De l'émaillerie*, dans la *Gazette des beaux-arts*, t. XVII, p. 265 sq.; E. Molinier, *Hist. génér. des arts appliq. à l'industrie*, in-fol., Paris, t. IV, p. 26-36; Saglio, *Dictionn. des antiq. grecq. et rom.*, au mot *Caelatura*.

les premiers tâtonnements qui conduisirent à la découverte de l'émail.

Les Égyptiens ont employé de très bonne heure une sorte d'émail à froid appliqué sur le métal au moyen de cloisons préparées d'avance. Les Étrusques ont décoré de nombreux bijoux suivant un procédé analogue. Les Grecs se bornèrent primitivement à l'application d'émaux monochromes sur la terre cuite ou sur la pierre. Initiés dans la suite à l'art du verrier, ils remplacèrent les incrustations de mastics colorés par des plaques en verres de couleurs, enchâssées dans les cloisons de leurs bijoux, et présentant, par leur transparence, les mêmes caractères que les émaux translucides, mais différant essentiellement de l'émail en ce qu'ils n'étaient pas, comme lui, mis en fusion directement sur le métal. Cette application du verre de couleur dans les bijoux devint pour les Grecs une découverte féconde. Ils l'appliquèrent dans d'élégantes et d'ingénieuses compositions, tirant un merveilleux parti de la combinaison de filigranes multicolores, surpassant en finesse et en éclat tout ce que l'imagination peut rêver de plus capricieux et de plus délicat [1]. A Rome, nul indice d'émail n'est signalé pendant une longue suite de siècles ; on y use, ainsi qu'en Grèce, de l'ornementation en verres de couleur [2]. Suivant toute vraisemblance les productions de l'émaillerie cessèrent d'être en usage en Grèce vers la fin du IIIe siècle avant Jésus-Christ. Au début de notre ère, cet art était inconnu de l'Occident. Au commencement du IIIe siècle de notre ère, le rhéteur Philostrate vint chercher fortune à Rome et habiter le palais de Septime-Sévère. Initié aux derniers raffinements du luxe grec et romain, il n'en avouait pas moins que « les barbares voisins de l'Océan possèdent l'art d'étendre les couleurs sur l'airain ardent ; elles y adhèrent, y deviennent dures comme la pierre et le dessin qu'elles figurent se conserve » [3]. Quels étaient ces barbares voisins de l'Océan ? Peut-être des Gaulois. A quelle date peut-on faire remonter leur industrie ? Les ruines de Bibracte ont rendu des têtes de clous hémi-sphériques en cuivre qui paraissent avoir été décorées de raies et de chevrons dont les creux auraient été remplis d'émail,

1. Ris-Paquot, *Etude sur les émaux anciens*, p. 14.

2. Schuermans, *De l'émail chez les Romains*, dans les *Annal. de l'Acad. d'arch. de Belgique*, IIe série, t. II, p. 551.

3. Philostrate, in-8°, Lipsiae, 1809, édit. Oléarius, *Icon.*, l. I, c. XXVIII, t. II, p. 804.

et cela vers le commencement du IIe siècle [1]. A propos de la découverte au mont Beuvray d'un atelier d'émaillerie celtique, on a rappelé la trouvaille en Angleterre, à Londres même, dans la Tamise, d'« une superbe plaque de cuivre émaillée, dont les bords non ébarbés attestent que cette pièce, d'une fabrication locale, est restée là, inachevée, entre les mains du fabricant » [2]. Nous sommes donc en droit d'admettre que les ouvriers gallo et belgo-romains ont connu les traditions de l'industrie de l'émail et l'ont pratiqué avec assez de succès et de secret pour forcer l'admiration des Romains et en garder le monopole pour eux-mêmes. Sans chercher à préciser à l'excès et encore moins à exclure personne, nous croyons pouvoir admettre que « ces barbares voisins de l'Océan, dont parlait Philostrate [3], c'étaient surtout les habitants de l'ancienne Armorique, de l'embouchure de la Seine à celle de la Loire, et même au delà [4]. Il est démontré qu'une branche de l'Armorique se prolongeait jusqu'aux marches du Limousin. Cette province, ainsi qu'en témoigne le vase de la Guierce, confectionnait des métaux dès le IIIe siècle suivant le procédé de la « taille d'épargne » [5]. Ainsi donc on peut tracer une vaste région dans laquelle fut fabriqué, en Occident, le véritable émail, cette région comprend la Normandie, la Bretagne, la côte d'Angleterre, les provinces belges et lyonnaises, le Limousin. Ch. de Linas précise trop, croyons-nous, quand il écrit que les émailleurs dont parle Philostrate « étaient évidemment cantonnés le long des côtes méridionales de la Grande-Bretagne et de là sortirent les industriels qui vinrent travailler en Gaule et en Germanie » [6].

En tout état de cause, le texte de Philostrate ne nous autorise pas à exclure les Romains du nombre des artisans émailleurs. Bien plus, les monuments rencontrés en Italie donnent lieu de penser que ce pays a eu ses émailleurs subissant, directement ou indirectement, l'influence de la civilisation romaine, ou tout au moins mettant en œuvre des produits fabriqués par des ouvriers grecs ou romains.

1. Bulliot, dans les *Mém. de la Soc. des antiq. de France*, t. XXXIII, p. 71 sq.

2. F. de Lasteyrie, dans le *Bull. de la Soc. des antiq. de France*, t. XXXII, p. 95.

3. Philostrate, *Vitae sophistarum*, édit. 1709, t. II, p. 532, 804, semble indiquer encore l'émaillerie qu'il qualifie d'ouvrage celtique ou phrygien.

4. Ris-Paquot, *op. cit.*, p. 24 sq.

5. M. Ardant, *Émailleurs et émaillerie de Limoges*, in-12, Limoges, 1855.

6. *La châsse de Gimel et les anciens monuments de l'émaillerie*, in-8°, Paris, 1883, p. 12.

M. E. Molinier a fort délicatement observé que tous ces produits émaillés du IIe et du IIIe siècle appartiennent à la catégorie des émaux champlevés et des « émaux en mosaïques », c'est-à-dire composés de cubes ou de rondelles de verre coloré, de dimensions variables, juxtaposés et soudés, par la cuisson sans doute, à l'aide d'un fondant, puis polis comme les émaux champlevés ordinaires. Si on peut admettre à la rigueur que les émailleurs barbares expédiaient leurs cannes et leurs galettes d'émail, qu'il suffisait dès lors de débiter en petits cubes ou en petits disques, il est beaucoup plus difficile d'accepter que ces barbares possédaient les secrets de fabrication des verriers gréco-romains et fabriquaient des cannes de verre de différentes couleurs juxtaposées suivant un ordre géométrique, amenées à l'état pâteux puis étirées, tordues, de façon à présenter dans leur section un motif d'ornement parfaitement régulier, fleurettes, rosaces, etc., de plus en plus petit suivant que la canne de verre, de plus en plus allongée, diminuait de diamètre [1]. Bon nombre de produits émaillés montrent l'usage de tubes ainsi fabriqués que nous n'avons pas de raison d'attribuer aux barbares ; on peut donc les croire d'origine romaine. Dès lors on ne voit pas pourquoi nous refuserions aux Romains le droit de les mettre en œuvre. Aucun des monuments connus jusqu'à ce jour n'exclut la possibilité d'une origine classique, et ne permet d'établir une théorie bien solide sur la nationalité des ouvriers qui les ont produits.

Il est toujours si décevant pour certains esprits d'aboutir à un résultat de cette nature qu'ils cherchent une solution quand même. Parfois ils rencontrent une simple hypothèse, mais si ingénieuse qu'on a le devoir de la rappeler. C'est le cas pour la théorie originale présentée par Ch. de Linas à propos de la gourde de Pinguente [2]. Il remarque qu'au Ve siècle, l'émaillerie disparaît généralement — nous verrons le contraire — et se trouve remplacée par la verroterie cloisonnée. Or, ce n'est pas au trouble jeté dans la société romaine qu'il attribue ce résultat. Selon lui, les Romains n'étaient pas émailleurs, aucune corporation chez eux, pas même celle des *barbaricarii*, ou damasquineurs, ne se livrait à cet art. Les émailleurs, que les inva-

1. E. Molinier, *op. cit.*, t. IV, p. 30.

2. E. von Sacken, dans *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchst. Kaiserhauses*, t. I, p. 41 sq. ; Ch. de Linas, *La gourde Pinguente*, dans la *Gazette archéologique*, 1885 ; E. Molinier, *op. cit.*, t. IV, p. 33 ; A. Venturi *Storia dell' arte italiana*, t. II, p. 60, 81, fig. 67, 68 : le seau émaillé de Brescia.

sions mirent en fuite, étaient des étrangers, des nomades — zingari, gitanes, bohémiens — qui pratiquaient, jusqu'à leur disparition, un art d'origine orientale, ou même, pour plus préciser, d'origine indienne. Cette théorie n'est pas corroborée par ce que nous savons des émigrations de ces peuplades nomades sur le sol de l'Empire et de l'Europe [1].

Les nomades écartés nous nous retrouvons en présence du problème non résolu, lequel mérite de nous retenir encore quelques instants.

Incontestablement, les émaux les plus parfaits ont été fabriqués dans les contrées vaguement désignées par le rhéteur Philostrate, à l'époque de la domination romaine et sous l'influence du style romain. En aucun cas, on ne saurait confondre ces bijoux avec ceux qui datent de la période barbare et sortent des ateliers gallo-francs des VIe et VIIe siècles. Si quelques émaux primitifs se sont égarés dans des sépultures mérovingiennes [2], on doit se garder de conclure qu'ils appartiennent à cette date tardive. Il semble d'ailleurs que la fabrication de l'émail se ralentit et s'éclipse presque complètement pendant la période des invasions et des guerres qui commencent au IVe siècle. On avait pensé ménager la transition entre le IIIe siècle et le XIe par l'anneau du roi d'Angleterre Ethelwulf et l'anneau d'Ahlstan, il a fallu y renoncer [3], car la matière noire qui sert de fond aux figures ciselées de ces deux bijoux et qui est appliquée dans les creux champlevés du métal n'est pas une vitrification mais une sorte de nielle, mélange de métal et de soufre. Il est plus probable que l'émaillerie avait périclité de bonne heure ; en tous cas, non seulement on n'en trouve aucune mention dans les écrits de Grégoire de Tours et de Frédegaire, mais même avant l'entrée des Francs, les ouvrages de saint Paulin, de Prudence, de Sidoine Apollinaire n'y font pas la moindre allusion et ces auteurs étaient trop diserts pour manquer l'occasion d'épiloguer longuement sur le moindre émail. Nous n'avons donc pas lieu de penser que les ustensiles liturgiques en grand nombre, pendant cette

1. Brataillard, *Sur les origines des Bohémiens ou Tziganes*, dans le *Bull. de la Soc. d'anthrop. de Paris*, 18 nov. et 2 déc. 1875 ; in-8°, Paris, 1876 ; *État de la question de l'ancienneté des Tziganes en Europe*, dans le *Congr. intern. d'anthrop. et d'archéol. préhistoriques*, Budapest, 1877, t. I.

2. Cochet, *Normandie souterraine*, pl. XV, n. 4, p. 367 ; Roach Smith, *Collectanea*, t. III, pl. XXV.

3. A. Franks, *Observations on glass and enamel*, in-fol., London, 1861.

première période, aient été recouverts d'émaux; en tous cas, nous n'en connaissons aucun, et cette circonstance nous dispense d'entrer dans la discussion des procédés de la fabrication [1], nous nous bornerons à exposer en quelques mots la technique de ces bijoux que nous avons désignés sous le nom d' « émaux en mosaïques ».

« Dans le principe, le décor par l'émail des pièces de bronze consistait tout simplement en plaques unicolores. L'émail, à l'état de pâte molle, était déposé dans des excavations de formes appropriées, creusées à l'aide du burin, le feu fondait cette pâte en la rendant inaltérable. Autant on voulait mettre de couleurs, autant il fallait ouvrir d'excavations qui souvent n'étaient séparées entre elles que par une très mince cloison de bronze. Cette première méthode, malgré sa simplicité, a produit cependant de très jolis motifs décoratifs. Mais plus tard on trouva le moyen de couler dans la même cuvette des émaux de diverses couleurs exactement juxtaposés suivant des lignes déterminées pour obtenir des figures géométriques multicolores d'un très agréable effet. On alla encore plus loin : par ce dernier procédé, on parvint à créer de véritables mosaïques d'une ténuité prodigieuse, affectant soit la forme de damiers, dont les cases, d'une grande rectitude, sont composées d'éléments bicolores également disposés en damiers et dont les côtés ont souvent moins d'un demi-millimètre de longueur, ou bien on noya dans un émail multicolore de petites fleurettes à plusieurs pétales qui se réunissent autour d'un ombilic aux tons éclatants [2].

Nous avons en Occident un exemple de ces émaux nuancés sans cloisonnage préalable sur la célèbre châsse mérovingienne

1. On trouvera une notice excellente de tous points sur ce sujet concernant des fibules, des broches, etc., par J. Pilloy, *L'émaillerie aux IIe et IIIe siècles*, dans le *Bull. arch. du Comité*, 1895, p. 236 sq. Des explications diverses ont été présentées par Ch. de Linas, *Les œuvres de saint Éloy*, p. 24; Cochet, *op. cit.* (voir note p. 452, note 2 ; Van Bastelaer, *Le cimetière belgo-romain de Strée*, in-8°, Mons, 1877 ; E. Aubert, *Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune*, dans les *Mém. de la Soc. des antiq. de France*, t. XXXII, p. 121 ; A. Béquet, *Nos fouilles en 1883 et 1884. Wancennes, sa villa et ses cimetières antiques*, in-8°, Namur, 1884, p. 9.

2. Pilloy, *op. cit.*, p. 237. L'objet le plus remarquable en ce genre est un pendant provenant de Geinsheim et conservé au musée de Spire. Cf. Lindenschmit, *Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit*, in-4°, Mainz, 1858, t. III, 8e fasc., pl. III. On peut en rapprocher deux fibules d'Ancy publiées par Fr. Moreau, *Album Caranda*, pl. LXVIII, nouvelle série.

du trésor d'Agaune [1], travail burgonde du VIIe ou du VIIIe siècle [2].

De Laborde, J. Labarte, Ch. de Linas, Ed. Aubert s'accordaient à dire que le procédé des émailleurs ne pouvait être que le suivant : « Après le refroidissement d'un premier émail qui avait rempli les parties creusées dans le métal, l'ouvrier à l'aide de la roue, armée d'une molette analogue à celle dont on se sert pour graver les pierres fines, ouvrait un compartiment dans ce premier émail et le remplissait d'un émail d'une autre couleur. La pièce était alors remise au feu et la fusion faisait adhérer le nouvel émail à l'ancien, sans les mélanger. Cette opération se renouvelait autant de fois qu'il y avait d'émaux à fixer [3]. »

Cette opinion des cuissons successives ne peut tenir en face d'un examen sérieux des pièces, et MM. Molinier [4] et Pilloy [5] jugent avec raison que les cubes minuscules devaient être disposés à froid, exposés ensuite, comme une vraie mosaïque, à un feu doux qui agglutinait sans déformer et enfin polis par un frottement énergique sur grès ou sable.

J. Labarte a notablement exagéré en posant cet axiome : « L'art de l'émaillerie n'a pas été pratiqué en Occident durant les époques mérovingienne et carolingienne [6]. » Outre qu'une telle affirmation tient pour résolue la question de savoir si saint Éloi, ou les artisans du groupe d'ouvrages d'une importance exceptionnelle attribués à ce saint,

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 867, fig. 192-193 ; d'Arbois de Jubainville, dans les *Mém. de la Soc. des antiq.*, 1871, t. XXXII, p. 33 sq. ; F. de Mély, dans le *Bull. arch. du Comité*, 1890, p. 382 sq.

2. Autres exemples de monuments associant l'émail à la verroterie : le coffret d'Utrecht (VIIe siècle), le reliquaire d'Hertford. Ch. de Linas, *Coffret incrusté et émaillé du musée archiépiscopal d'Utrecht*, in-4°, Paris, 1879.

3. E. Aubert, dans les *Mém. de la Soc. des antiq. de France*, t. XXXII, p. 121.

4. E. Molinier, *L'émaillerie*, 1891, p. 20.

5. J. Pilloy, *Étude sur d'anciens lieux de sépulture dans l'Aisne*, t. II, p. 10 sq., pl. I, fig. 13, 14 ; *Bull. arch. du Comité*, 1895, 240.

6. *Hist. des arts industriels*, t. III, p. 89. Ch. de Linas, *L'œuvre de saint Éloi*, avait nié absolument l'emploi de l'émail dans le calice de Chelles ; dans *La châsse de Gimel*, p. 20, il écrit : « Mes savants adversaires voyaient de l'émail là où je ne reconnaissais que l'incrustation à froid, je les ai ardemment combattus, mais je pense aujourd'hui qu'ils avaient mille fois raison, car la fibule du Louvre (de la collection Durand) nous offre parfondues les mêmes substances vertes et blanches que je prétendais n'être que serties dans le calice. La date du bijou flotte entre 560 et 625 à peu près ; serait-il un premier essai d'émaillerie limousine ? »

émaillaient ces pièces d'orfèvrerie, nous avons d'autres raisons de penser que l'émaillerie n'avait pas complètement disparu en Gaule. Nous possédons la preuve que les ouvriers de l'époque mérovingienne faisaient du cloisonné et du champlevé. M. J. Pilloy, si bien instruit de ces questions, observe [1] que nombre de boucles franques et carolingiennes ont été évidées sur les diverses parties qui les constituent, plaques, anneaux et ardillons, pour recevoir une pâte d'émail, le plus souvent rouge ou verte, que l'on fixait à l'aide du feu. On trouve de ces objets dans toutes les collections ; mais, trop souvent, l'émail est tombé et l'on n'en voit plus que des traces dans le fond des alvéoles. Il existe au musée de Namur une goupille d'attache de la boucle sur le ceinturon d'un Franc. Tout le champ de cette goupille a été profondément excavé en ne laissant qu'une très mince bordure sur les contours. Dans cette excavation, on a déposé une pâte d'émail d'un beau vert pomme qui possède encore aujourd'hui la solidité et l'éclat qu'elle avait au sortir du four. Cette attache provient du cimetière de Pry. Dans son livre sur l'*Émaillerie* [2], M. E. Molinier cite comme la pièce dont l'antiquité est la plus reculée le reliquaire de sainte Radegonde (VIe siècle), qui se trouve dans l'abbaye de Sainte-Croix à Poitiers. Il ajoute qu'on ne peut dire que les émailleurs qui travaillaient en France, en Italie et en Allemagne au IXe siècle, étaient les héritiers des ouvriers de l'époque romaine établis en Gaule ; mais qu'ils n'en ont pas moins continué et développé une tradition antique. L'étude de l'émaillerie byzantine doit autoriser cette conclusion [3].

« Cependant, objecte M. J. Pilloy [4], je puis montrer un bijou émaillé, du Ve siècle ou du commencement du VIe siècle. C'est une bague d'argent, à jonc plat et à châton cruciforme, dont le centre est occupé par une cloison circulaire. Toute la partie extérieure est remplie d'émail tandis que l'anneau central circonscrit un cercle d'émail blanc. Cette bague, qui provient d'un cimetière franc de la Somme, est la réplique d'une autre que j'ai trouvée à l'annulaire gauche d'une femme franque, dans le cimetière de Croix-Fonsommes (Aisne). Ici, les compartiments des châtons sont garnis de grenats taillés en table reposant sur des paillons gaufrés d'argent. Pour moi toutes

1. J. Pilloy, *Les verres francs à emblèmes chrétiens*, dans le *Bull. arch. du Comité*, 1897, p. 226.

2. *L'émaillerie*, 1891, p. 31.

3. *Id.*, p. 26.

4. *Op. cit.*, p. 227.

deux sont franques et du commencement du VI[e], peut-être même du V[e] siècle, comme je viens de le dire. Les orfèvres francs étaient, aussi bien émailleurs que lapidaires et si les bijoux émaillés ne sont pas plus communs, c'est que les femmes préféraient à l'opacité des émaux l'éclat, le scintillement des pierres dû à leur transparence. Il n'y a donc pas eu hiatus. L'industrie de l'émail a pu se ralentir dans notre contrée, mais les procédés n'ont pas été oubliés, et quand le goût y revint — au X[e] siècle — elle produisit de nouveau des monuments nationaux qui n'eurent rien à envier à ceux qui provenaient de l'étranger [1]. »

Les Francs comptaient dès lors parmi eux de véritables artistes [2] qui ne cessaient pas de trouver l'emploi de leur talent. Du IV[e] au VIII[e] siècle les femmes affectionnèrent certains colliers dont les perles, en grande partie, sont des émaux où l'on a pour ainsi dire cherché les difficultés pour avoir l'occasion de les vaincre, et se servirent de verroterie décorée au moyen de l'émail [3]. Une plaque de ceinture découverte dans un très ancien cimetière, contemporain probablement de la conversion de Clovis, à Monceau-le-Neuf, dans l'Aisne [4], nous montre l'emploi de l'émail au VI[e] siècle, le même émail que celui du châton de bague dont nous avons parlé, le même aussi qu'employaient fréquemment au VI[e] siècle les émailleurs gallo-romains pour la confection des perles globuleuses ou prismatiques des colliers. A mesure que les fouilles s'étendent, que les monographies et les inventaires se multiplient, il devient plus aisé d'établir des rapprochements concluants entre ces bijoux qu'on

1. Cette opinion est également celle de Ch. de Linas, *La châsse de Gimel et les plus anciens monuments de l'émaillerie*, p. 16 : « A l'heure des grandes invasions qui marquent les débuts du V[e] siècle, l'incrustation parfondue s'éclipse tout à coup devant la concurrence redoutable de l'orfèvrerie cloisonnée, plus brillante et d'une exécution moins complexe. J'ai dit, *s'éclipse*, parce que ni la mort, ni même la léthargie de l'émail ne sont authentiquement prouvées. Mon assertion a mieux qu'une valeur hypothétique, car à cent cinquante ans environ de distance, les anneaux d'une chaîne brusquement interrompue se séparent de nouveau à des intervalles égaux, jusqu'au moment où les solutions de continuité cessent tout à fait. Les lacunes actuelles en produisent non parce que les monuments qui durent les remplir n'ont jamais existé, mais parce qu'ils sont détruits ou que l'on n'a pas encore su les discerner. »

2. J. Pilloy, *Nouvelles recherches sur le tombeau de Childéric*, dans *Études sur d'anciens lieux de sépulture dans l'Aisne*, t. III, p. 1.

3. J. Pilloy, *L'orfèvrerie lapidaire et l'émaillerie au V[e] siècle*, dans le *Bull. archéol. du Comité*, 1901, p. 4.

4. Arrondissement de Vervins.

a longtemps étudiés isolément les uns des autres. Un premier et vaste travail de classement a déjà été entrepris [1], nous ne pouvons faire mieux que d'y adresser les lecteurs soucieux du détail précis et minutieux auquel rien ne supplée.

Pour conclure, nous remarquerons que ces produits de l'industrie nationale ne doivent en aucun cas être imputés à l'importation, quelque ressemblance qu'on découvre entre eux et certains ouvrages d'origine incontestablement byzantine [2].

En Orient nous ne pouvons suivre les époques de l'émaillerie avec la même précision qu'en Occident. Les descriptions pompeuses, les énumérations interminables qu'Eusèbe et les historiens byzantins font de la munificence des empereurs, principalement de Constantin, à l'égard des églises, laissent beaucoup de vague dès qu'on s'efforce d'en extraire des indications certaines sur la technique des divers objets. C'est que ces historiens sont rien moins qu'artistes ou gens de métier, ils donnent leurs impressions sans se préoccuper beaucoup de renseigner exactement ni même de connaître suffisamment ce dont ils parlent. Rien, dans les écrits d'Eusèbe, ne permet de faire supposer que l'émaillerie fut dès lors employée à l'ornementation des vases liturgiques. Dès les premières années du VIe siècle, J. Labarte croit pouvoir noter l'usage de l'émail à Constantinople, puisque l'énumération des dons offerts par l'empereur Justin Ier (518-527) à Hormisdas (515-523) contient une *gabata d'or*, *gabatam electrinam*, sorte de lampe émaillée selon lui, affectant la forme d'un vase circulaire et creux et suspendu devant l'autel. Cette interprétation repose sur la traduction du mot *electrum* par « émail », traduction très discutable et, en tous cas, trop incertaine pour être prise ici au sens d'une attestation de l'émail. Les énumérations contenues dans le *Liber pontificalis* ne contiennent rien qui supplée à ce silence sur le point particulier qui nous intéresse. Il faut donc attendre l'époque de Justinien et des grandes commandes de mobilier liturgique pour voir l'émaillerie appliquée à l'orfèvrerie. Paul le Silentiaire ne mentionne cependant pas l'emploi des émaux sur l'incom-

1. E. Barrière-Flavy, *Les arts industriels des peuples barbares de la Gaule du Ve au VIIIe siècle*, 3 vol. in-4°, Paris, 1901.

2. C'est le cas pour une plaque publiée par Ch. de Linas, dans la *Revue de l'art chrétien*, 1881, t. XXXI, p. 288, objet fabriqué dans l'Italie méridionale à la fin du VIe ou au commencement du VIIe siècle et qu'on peut rapprocher d'une croix pectorale byzantine de la collection Goluchow. W. Froehner, *Collections du château de Goluchow*, in-fol., Paris, 1896, pl. XVIII-XIX, p. 76.

parable autel d'or de Sainte-Sophie [1]. Ce n'est que beaucoup plus tard que Cedrenus rappelle la présence de toutes sortes de métaux et de matières : « on fit fondre, dit-il, celles qui étaient fusibles. » Nicétas, qui avait assisté, en 1204, à la prise de Constantinople, dit que l'autel était composé de diverses matières précieuses assemblées au feu et réunies en une seule masse de diverses couleurs et d'une beauté parfaite. C'est ce qui a inspiré la description de Georges Codinus au XIVe siècle, description qui rappelle le célèbre dîner de frère Junipère, dans les *Fioretti*. De l'avis commun de tous les artistes, dit Codinus, on réunit l'or, l'argent, les pierres fines, les perles, le cuivre, le fer, le plomb et le verre pour fabriquer le saint autel ; après avoir broyé et mêlé toutes ces matières, on les jeta ensemble dans le creuset, et l'on obtint de cette manière le dessus de l'autel. — Nous pouvons nous en tenir là.

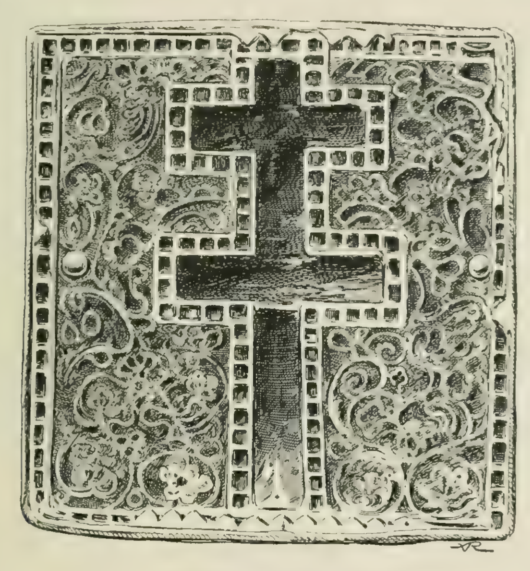
Le poète Corippus, dans un écrit à la louange de Justin II, décrit la vaisselle de table de Justinien, « vaisselle d'or que le poids des pierres précieuses rend plus pesante encore. L'image de Justinien était peinte sur toutes les pièces. L'empereur avait ordonné que l'histoire de ses triomphes fût retracée sur chaque pièce de sa vaisselle avec de l'or barbare [2]. » Il semble qu'il ne puisse être question ici de cet émail que les Latins comparaient couramment à la peinture. Mais ce n'est là qu'une présomption. Le reliquaire de sainte Radegonde, conservé dans le monastère de Sainte-Croix, à Poitiers, et que nous fait connaître un dessin de dom Fonteneau, était, disait-on, un présent de Justin II [3] (fig. 311). C'était un triptyque d'or dont les volets, bordés d'un double rang de verroteries cloisonnées, déposées dans des alvéoles rectangulaires, renfermaient à l'intérieur trois médaillons contenant des bustes de saints et exécutés en émail cloisonné. Les volets fermés présentaient la figure d'une croix à branches égales, bordée de perles, gemmée et accompagnée à une extrémité de quatre cabochons. Dans les angles s'ou-

1. Labarte, *Hist. des arts industr.*, t. III, p. 67 ; E. Molinier, *Hist. gén. des arts appliqués à l'industrie*, in-fol., Paris, 1901, t. IV, p. 37, croient tous deux à la présence d'émaux sur cet autel.

2. Corippus, *De laudibus Justini*, Romae, 1771, vs. 111-113, 121-122.

3. Texier, *Essai historique et archéologique sur les émailleurs de Limoges*, in-8°, Limoges, p. 104. Ce monument signalé d'une manière vague par Rohault de Fleury, *Mémoires sur les instruments de la Passion*, in-4°, Paris, 1869, p. 361, a été étudié et mis en lumière par X. Barbier de Montault, *Le trésor de l'abbaye de Sainte-Croix de Poitiers avant la Révolution*, in-8°, Paris, 1883 ; E. Molinier, *op. cit.*, t. IV, p. 37-39.

vraient des alvéoles, contenant des reliques, bordées de verroteries. Le panneau central, seul conservé offre une croix à double traverse bordée d'un galon composé de verroterie cloisonnée, de teinte verte, imitant l'émeraude. Le champ, en émail cloisonné, à fond bleu-lapis, est semé de rinceaux d'or d'où s'échappent quelques feuillages bleu turquoise ; « aux aisselles des rinceaux s'attachent



311. — Reliquaire de sainte Radegonde,
d'après Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, t. IV, p. 40.

des points verts, desquels s'élance un pistil rouge. D'autres points rouges microscopiques égayent le cœur des fleurons ou les terminaisons des feuilles [1]. » Tous ces émaux sont opaques, sauf le vert qui est translucide.

Ce précieux monument, que continuent à ignorer les historiens les plus récents de l'émaillerie byzantine, Kondakov et Bock, mesure 0 m 057 de large sur 0 m 06 de hauteur. Sa date ne peut se placer qu'entre 565 et 575.

Quoi qu'il en soit, malgré l'obscurité persistante qui plane sur les origines de l'émaillerie, il importe de ne pas oublier que les monuments byzantins, s'ils n'ont pas initié l'Occident à l'art de l'émail, ont pu, à partir de la grande décadence du V[e] siècle, stimuler les derniers émailleurs et les empêcher de renoncer à leur industrie.

1. Barbier de Montault, *op. cit.*, p. 262.

Mais, en l'état de nos connaissances, nous pouvons assurer que l'Occident n'a pas emprunté à Byzance l'émaillerie comme art ni comme technique. La présence de l'émail sur la châsse d'Agaune et sur les reliquaires de Pépin d'Aquitaine, à Conques, témoigne de la conservation des vieux procédés de l'époque romaine en Occident.

Si les Byzantins ont connu et pratiqué l'émaillerie, nous ne pouvons croire qu'ils soient, sur ce point, tributaires de l'Occident. Émaux romains et émaux byzantins procèdent vraisemblablement de la même source lointaine que les émaux barbares. C'est encore vers l'Asie antérieure et la Perse que nous nous trouvons conduits par les rares monuments qui peuvent, à cette heure, jalonner la direction suivie par les pièces émaillées [1]. « La marche de l'émaillerie sur métal, telle que nous la révèlent maints monuments d'époque romaine énumérés plus haut, peut être considérée comme à peu près parallèle à la marche de la bijouterie ornée de verroterie cloisonnée, avec cette différence toutefois que les Romains ont fait connaissance, et sans doute, par imitation, pratiqué la première longtemps avant que, grâce aux progrès successifs des barbares, la seconde devînt véritablement prépondérante » [2].

IX. Bibliographie.

J. Amador de los Rios, *El arte latino-byzantino en España y las coronas visigodas de Guarrazar*, in-4°, Madrid, 1861. — E. Aubert, *Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune*, in-4°, Paris, 1872. — X. Barbier de Montault, *Antiquités chrétiennes de Rome*, in-fol., Rome, 1864; *Les souterrains et le trésor de Saint-Pierre du Vatican*, Rome, 1865; *Le trésor de la basilique royale de Monza*, dans le *Bulletin monumental*, 1882-1884, *passim*; *Le trésor de l'abbaye de Sainte-Croix de Poitiers avant la Révolution*, in-8°, Paris, 1883. — E. Barrière-Flavy, *Les arts industriels en Gaule du* V^e^ *au* VIIIe *siècle*, 3 vol. in-4°, Paris, 1901. — E. Bock, *Die Kleinodien der heiligen römischen Reicher deutscher Nation nebst der Kroninsignien Böhmens, Ungarns und der Lombardei mit kunsthistorischen Erläuterung*, in-fol., Wien, 1864. — S. Borgia, *De cruce vaticana ex dono Justini Augusti commentarius*, in-4°, Romae, 1779. — Cancellieri, *De secretariis vet. basil. Vatic.*, in-4°, Romae, 1786, p. 995-1039.

1. Kondakov, *Histoire des émaux byzantins*, p. 48; E. Molinier, *Hist. gén. des arts*, t. IV, p. 35.
2. *Id.*, t. IV, p. 35.

— Chifflet, *Anastasis Childerici Francorum regis sive thesaurus sepulchralis Tornaci Nerviorum effossus et commentario illustratus*, in-fol., Antwerpiae, 1655. — Cochet, *Le tombeau de Childéric Ier*, in-8°, Paris, 1859; *Sépultures gauloises, romaines, franques et normandes*, in-8° Paris, 1857. — O. M. Dalton, *Catalogue of early christian antiquities*, in-4°, London, 1901. — A. Darcel, *Le trésor de Conques*, dans les *Annales archéologiques*, 1851-1861, *passim*. — J. de Baye, *L'art barbare en Hongrie*, in-8°, Bruxelles, 1892; *Études archéologiques, Époque des invasions barbares, Industrie anglo-saxonne*, in-4°, Paris, 1889. — J. Hampel, *Alterthumer des frühen mittelalters in Ungarn*, 3 vol. in-8°, Braunschweig, 1905. — N. Kondakov, *Histoire et monuments de l'émaillerie byzantine*, Émaux byzantins, collection Zwénigodorodskoï, 1892. — J. Labarte, *Histoire générale des arts industriels*, 4 in-8°, Paris, 1864-1866, 2 vol. in-4°, planches; 2e édit., 3 vol. in-4°, 1872. — F. de Lasteyrie, *Description du trésor de Guarrazar accompagnée de recherches sur toutes les questions qui s'y rattachent*, in-4°, Paris, 1860. — Ch. de Linas, *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée. Recherches sur les divers genres d'incrustation, la joaillerie et l'art des métaux précieux*. 3 vol. in-8°, Paris, 1877; *Orfèvrerie mérovingienne, Les œuvres de saint Éloi et la verroterie cloisonnée*, in-8°, Paris, 1864; *La châsse de Gimel et les plus anciens monuments de l'émaillerie*, in-8°, Paris, 1883. — E. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, in-fol., Paris, 1901, t. IV. — Moreau, *Album Caranda*, in-fol., Paris, 1877-1893. — A. Riegl, *Die spätrömisches Kunst-Industrie nach den Fund in Oesterreich-Ungarn*, in-fol., Wien, 1901. — E. Rupin, *L'œuvre de Limoges*, in-8°, 1890. — Venturi, *Storia dell'arte italiana*, in-8°, Milano, 1901, 1902, t. I, II.

CHAPITRE X

LA VERRERIE

I. *Pâtes de verre.* — II. *Verres soudés.* — III. *Verres taillés, dorés ou peints.* — IV. *Verres taillés ou gravés.* — V. *Verres à fond d'or.* — VI. *Verres peints* — VII. *Verres francs.* — VIII. *Bibliographie.*

I. Pâtes de verre.

L'industrie du verre avait pris chez les anciens une importance qu'explique la perfection de ses produits. Ceux-ci nous sont parvenus sous des formes très diverses. Pline rapporte que, de son temps, la contrefaçon s'exerçait sur un grand nombre de pierres fines : saphir, opale, émeraude, hyacinthe, jaspe, escarboucle, contre lesquels devaient se tenir en garde les amateurs. A cette énumération, il faut ajouter le rubis, la topaze, la turquoise, le grenat de Syrie, le béryl, l'améthyste, l'aigue-marine, la prase, l'agate, la sardoine, l'onyx, le lapis-lazuli, etc. L'habileté des verriers leur permettait de réaliser tout ce que pouvait leur suggérer la fantaisie. Non contents d'imiter les pierres fines connues, ils imaginaient de nouvelles variétés au moyen des plus ingénieuses combinaisons. Les vases reproduisent les fibres et les taches du marbre, les rayures du sardonyx, les nuages de la calcédoine, les veines, les rubans, les arborisations de l'agate ; les intailles et camées en pâte vitreuse ne sont pas moins variés ni moins parfaits, mais on leur chercherait en vain parfois un modèle dans le règne minéral [1]. Nous ne séparons pas, dans

1. Une réserve s'impose sur ces irisations produites par la patine. « Il est difficile, écrit W. Frohner, *Description de la collection Charvet*, in-fol., Le Pecq, 1879, de rien voir de plus merveilleux que cette patine, cette enveloppe fine, délicate, aux mille couleurs, ces paillettes d'or incrustées, cette feuille d'argent qui se détache tout d'une pièce ; cette écorce métallique, reflétant les tons de l'opale, imitant l'arc-en-ciel, et les taches bleues, vertes, pourprées, d'une aile de papillon. La patine est pour les amateurs une qualité des verres antiques et une des mieux appréciées. Je la prendrais plus volontiers pour un

notre étude, les verres de couleur, même transparents, des pâtes artificielles opaques. Les uns et les autres offrent des traits de ressemblance qui ne permettent pas de les isoler. C'est ainsi que la célèbre émeraude concave qui servait à Néron de lorgnon [1] ne pouvait être une pierre vraie, car, si mince qu'on la suppose, il eût été impossible de rien distinguer au travers ; c'était une pâte de verre couleur émeraude. De même, le saphir du trésor de Monza n'est qu'une tasse en pâte bleue [2] et le Saint-Graal de la cathédrale de Gênes, qu'on tenait pour une émeraude, est un simple vase de verre, ainsi que l'a démontré chimiquement Guyton de Morveau.

Parmi les pâtes de verre de provenance chrétienne que nous possédons, il n'est pas possible de dire si la fabrication est l'ouvrage d'artisans ou d'ateliers chrétiens, à moins qu'un emblème ou une inscription ne nous y laisse voir une formule ou un symbole chrétiens. Les fidèles, afin de se donner le moyen de reconnaître la tombe d'un parent, d'un ami, posaient sur la chaux encore humide servant à la fermeture du *loculus* une empreinte quelconque, monnaie, médaillon, camée, etc. ; parfois ils fixaient l'objet lui-même dans la chaux. Ces objets, minuscules pour la plupart, constituent de nos jours une série de quelque importance parmi les antiquités chrétiennes. Il est peu de catacombes qui n'aient fourni leur appoint à cette collection. Dans le cimetière de Domitille, un *loculus* voisin de la basilique de Sainte-Pétronille, près de la nef gauche, offre aujourd'hui encore une sorte de tête de clou en verre (*clavus*) ornée d'un masque tragique, et dans le cimetière Sainte-Agnès, sous la basilique, un *clavus* représente une bacchante assise sur une panthère. Dans le cimetière des Saints-Pierre-et-Marcellin, sur la voie Labicane, un *clavus* en pâte de verre était orné d'un buste, et le musée chrétien du Vatican en possède un autre, presque identique, provenant d'une catacombe.

défaut. En contact avec l'humidité et les agents corrosifs de la terre, la pâte vitreuse se décompose et tout ce poudroiement de couleur n'est que le résultat de la dévitrification, c'est-à-dire une lèpre, une maladie incurable. Elle varie selon la nature du sol, selon les ingrédients de la pâte et la dose des principes colorants ; aussi n'est-elle jamais de longue durée. Elle s'écoule à vue d'œil, quelque soin que l'on en prenne. »

1. Pline, *Hist. nat.*, l. XXXVII, c. v. Cf. E. Renan, *L'Antechrist*, in-8°, Paris, 1873, p. 172.

2. Frisi, *Memorie storiche di Monza*, in-4°, Milano, 1794, t. I, p. 94 ; W. Froehner, *La verrerie antique, Description de la collection Charvet*, in-fol., Le Pecq, 1879, p. 48.

On hésite à donner le nom de bijoux à ces produits d'une technique souvent négligée; cependant ils ont eu, sous l'Empire, une destination à peine différente de celle que nous attribuerions aux camées. Il n'est pas douteux que ces « têtes de clou », de quelque matière qu'ils fussent faits et principalement les pâtes de verre, *orbiculi vitrei*, portant une feuille d'or appliquée, ont servi à l'ornementation de coupes, de patères, d'écritoires, de meubles de luxe ou de fantaisie [1]. Il ne faudrait pas tirer des conclusions chronologiques trop rigoureuses sur la date d'une tombe d'après la rencontre d'un médaillon, d'un *clavus*, qui la décore. Buonarotti a depuis longtemps fait cette remarque qu'une même tombe contient parfois des médailles d'époques très éloignées les unes des autres. La catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin était particulièrement riche en médaillons à l'effigie des empereurs des premiers siècles [2]. Une pâte de verre provenant de cette catacombe offre une coloration jaune violacé qui peut tenir à la présence du fer ou du plomb dans la pâte, et une irisation qui résulte sans doute d'une exfoliation lente produite à la surface du verre par l'action de l'air humide ou par le contact prolongé avec le sol humide [3] (fig. 312). Faute de verres à sujets chrétiens, on se contentait de ceux qui se rencontraient plus facilement dans le commerce : sujets mythologiques, allégoriques, effigies impériales.



312. — Pâte de verre, d'après les *Mélanges d'arch. et d'histoire*, 1881, t. I, fig. 1.

1. Sénèque, *Epist.*, LXXXVI, n. 5; Pline, *Hist. nat.*, l. XXXVI, c. LXVII; Stace, *Silvae*, l. I, vs. 42. Cette mode de sertir des pâtes de verre a laissé des traces sur quelques objets, par exemple : un petit médaillon de verre qui, encadré dans un cercle de métal ou de bois, avait servi à orner un objet mobilier, L. Bruzza, dans *Bull. di arch. crist.*, 1880, p. 89; une cassette dont les parois étaient ornées de verres à sujets bibliques a été trouvée à Neuss, près de Dusseldorf, en 1847. Ce monument a disparu, il n'en reste que des dessins médiocres et insuffisants. Au sujet de ces incrustations de verre dans les meubles et les murailles, cf. Buonarotti, *Vetri*, p. XVI; Helbig, dans *Bull. dell' Istit. di corrisp. archeol.*, 1873, p. 43, 44; E. Aus'm Weerth, *Römische Gläser, altchristliche Goldgläser vom Rhein*, dans *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*, 1878, t. LXIII, p. 99-114, pl. IV, V.

2. Une partie d'entre eux se trouve aujourd'hui au musée Campagna.

3. J.-B. De Rossi, *Lettre du 15 mars 1881*, à M. G. Lacour-Gayet, *Notes sur un médaillon de verre trouvé dans une catacombe*, dans les *Mélang. d'arch. et d'hist.*, 1881, t. I, p. 140, fig. 1. Profil d'adolescent imberbe, vêtu du *paludamentum*, retenu par la *fibula*. La technique permet de faire dater le médaillon de l'époque des Antonins.

Ces dernières sont nombreuses dans les catacombes. J.-B. De Rossi dit avoir vu dans le cimetière des Saints-Pierre-et-Marcellin « trois médaillons de Maximin Auguste d'une telle fraîcheur qu'ils semblaient sortis récemment du coin » [1]. Signalons encore un grand et superbe camée de calcédoine bicolore avec la tête d'Auguste, un autre aveela tête de Livie, un de Plotine en agate, un de Commode en aigue-marine [2]. Ce ne sont pas les seules effigies impériales qui aient été rencontrées. Plusieurs *loculi* des cimetières de Domitille, de Prétextat et de Callixte [3] gardaient, dans leur chaux encore intacte, des monnaies du Ier, du IIe et du commencement du IIIe siècle. Nous parlerons ailleurs d'une belle monnaie de Severina Augusta, femme de l'empereur Aurélien, trouvée sur un *loculus* du cimetière de Lucine [4] ; enfin nous signalerons ici un fond de coupe sur lequel sont représentées plusieurs pièces de monnaie superposées ; la pièce centrale, qu'on apercevait seule entière (elle est aujourd'hui détruite), présentait le profil de Caracalla ou de Marc-Aurèle ; d'autres pièces à demi cachées portaient l'effigie de Faustine la Jeune avec cette légende : *Diva Faustina* [5] (fig. 313). Sur la pièce, au centre, on lit : **IMPANTOPI..S** *Imp(erator) Anto(ninus) Pi(u)s.*



313. — Fond de coupe d'après Garrucci. *Vetri ornati di oro*, 1858, pl. XXXIII, n. 5.

1. *Mél. d'arch. et d'hist.*, 1881, p. 139.
2. De Rossi, *Roma sotterranea*, t. III, p. 581.
3. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1864, p. 81-82.
4. *Roma sotterr.*, t. III, pl. XVII, n. 4.
5. R. Garrucci, *Vetri ornati di figure in oro*, in-fol., Roma, 1858, pl. XXXIII, n. 5, p. 176 ; *Storia*, pl. 202, n. 5. Ce verre a été vu par Olivieri, *Di alcune altre antichità cristiane conservate in Pesaro nel museo Olivieri*, in-4°, Pesaro, 1784, p. XIX-XX. Garrucci attribue la pièce du centre à Caracalla, Vopel à Marc-Aurèle ; les types monétaires des empereurs étaient encore frappés après leur mort.

Avant la Paix de l'Église, nous rencontrons peu de pâtes de verre offrant les symboles chrétiens, quoiqu'il soit tout à fait improbable que l'industrie alors florissante de la verrerie n'eût pas compté des patrons ou des ouvriers chrétiens.

Les Grecs se montrèrent inférieurs dans l'art du verre travaillé. Leur spécialité se bornait à la décoration des vases doublés et émaillés. Les fragments provenant de l'Asie-Mineure, de la Grèce propre et de la Grande-Grèce se font remarquer par un goût très délicat dans l'application des ors, de la peinture et du modelé à relief faible produit au moyen de sujets en émail blanc laiteux s'enlevant sur un fond bleu ou violet. Les fabriques de Sidon et d'Alexandrie conservèrent assez tard leur supériorité. Il semble que les principaux spécimens à sujets chrétiens soient les produits dégénérés de l'industrie locale. L'Afrique, l'Italie, Rome surtout, sont les régions qui ont rendu le plus grand nombre d'objets, mais il est probablement impossible d'entreprendre à leur égard un classement fondé sur une chronologie précise.

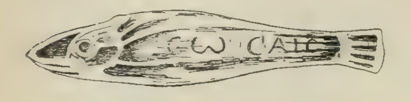
Si peu propice que fût aux industries de luxe la période troublée qui commence avec le ve siècle, quelques fouilles ont parfois rendu à la lumière des ouvrages qui attestent la persistance des traditions savantes d'atelier, l'habileté traditionnelle des artisans à manier la lampe et à pratiquer les arts du feu. Le soi-disant camée de la châsse mérovingienne d'Agaune, camée qui est en réalité un verre filé et glacé au feu, nous offre, s'il appartient à la période dite des invasions, une véritable révélation sur l'histoire de l'art dont nous traitons en ce moment [1]. Quelques menus objets trouvés dans les catacombes ou dans des sépultures éloignées de Rome appartiennent à la catégorie des verres travaillés. Le musée Fol, à Genève, possède un poisson en verre opalin ($0^m 052 \times 0^m 015$) [2], les catacombes et quelques tombeaux d'une époque postérieure ont fourni une récolte de ces symboles servant à différents usages et portés en guise de breloque ou bien incrustés dans un meuble, une tombe, un bijou [3]. A l'époque impériale, le poisson était un motif de décoration fré-

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 868-870, une description minutieuse de ce « verre filé ».

2. W. Fol, *Catalogue du musée Fol*, in-12, Genève, 1875, t. II, n. 2651. Cf. *Revue archéolog.*, 1844, p. 405, poisson de verre bleu irisé.

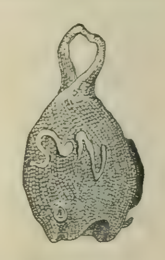
3. De Rossi, *Roma sotterranea*, t. III, pl. XVII, n. 4, p. 172; *Bull. di arch. crist.*, 1863, p. 38; c'est généralement l'œil du poisson qui, percé de part en part, sert à passer le cordonnet ou la chaînette de suspension.

quemment employé et ce fut dans le but de lui donner sa valeur symbolique que les fidèles y inscrivirent tantôt IXΘYC, tantôt CωCAIC, afin d'être compris des initiés. C'est ce que nous lisons sur un poisson en verre blanc, trouvé en 1854, près de Chalon-sur-Saône [1] (fig. 314), sur d'autres conservés au musée de Wiesbaden et au musée du Vatican [2]. Un poisson de verre, couleur cendrée, avec l'arête et les nageoires de couleur rouge et sur le dos et le ventre les lettres S·M·S·N a été trouvé sur l'Esquilin [3]. Il n'est pas rare de rencontrer des tessères païennes en cristal, en ivoire ou en os offrant la forme d'un poisson et portant des lettres ou des chiffres de reconnaissance [4], les chrétiens ont fait usage de tessères semblables [5] et il est possible qu'il faille suppléer l'épigraphe de la manière suivante : S(*alus*) M(*ea*) ; S(*alus*) N(*ostra*). La date peut se placer vers 250-350 (fig. 315). On ne rencontre pas seulement le poisson, mais encore des oiseaux : colombes, cygnes, oies, canards [6] dont la pâte varie ; pâte blanche ou bleue, incarnat, rougeâtre, violacée. Dans les verres soufflés, les plumes et les pattes ne sont jamais indiquées ; sur un seul exemplaire [7] on a marqué les



314. — Verre blanc.





315. — Verre cendré, d'après *Bullet. di arch. crist.*, 1875, pl. x, n. 3-4.

1. Aujourd'hui au musée d'Autun, cf. Deville, *Histoire de la verrerie*, in-4°, Paris, 1873, pl. LXXXII *g*.

2. L. Perret, *Les catacombes de Rome*, in-fol., Paris, 1855, t. IV, pl. XII, n. 11 ; cf. pl. XII, n. 2, 3.

3. Dans une tombe couverte de tuiles disposées en forme de toiture, De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1875, p. 138, pl. x, n. 3, 4.

4. P. Gusman, *Pompéi*, in-4°, Paris, 1899, p. 190. Poisson en cristal de roche (païen) ; De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1875, p. 138, note 1. Poisson en cristal de roche, un œil en émail irisé subsiste, cf. *Revue archéolog.*, 1844, p. 405 ; Ag. Bouvenne, *Poisson en cristal de roche provenant des catacombes*, dans la *Revue de l'art chrétien*, 1868, p. 335-337.

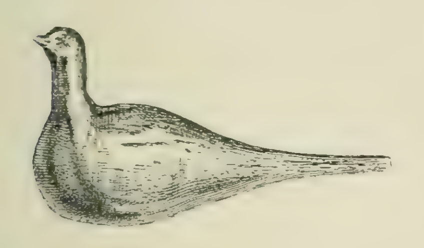
5. Boldetti, *Osservazioni sopra i cimiteri cristiani*, in-4°, Roma, 1720, p. 516.

6. De Rossi, *Roma sotterranea*, t. III, pl. XVII, n. 8, p. 392 ; Perret, *op. cit.*, t. IV, pl. III, n. 5.

7. Cabinet Henderson, à Londres. Une pâte de verre brun porte le poisson, la colombe et l'ancre, *Revue archéol.*, 1844, p. 404.

ailes au moyen d'une double dépression. W. Froehner signale au musée de Naples un pendant d'oreille décoré d'une charmante petite colombe en verre bleu (fig. 316).

Les pâtes de verre offrent encore des compositions dans le genre de celles qu'on rencontre sur les camées [1]. Une remarque nous permet de poser un embryon de chronologie. Le symbole du poisson,





316. — Verre bleu.



317. — Verre jaune.

si fréquent sur les gemmes chrétiennes pendant le IIe et le IIIe siècles, époque après laquelle il disparaît rapidement, est au contraire très rare sur les pâtes de verre. On trouve principalement sur les gemmes la colombe, le chrisme, le Bon-Pasteur [2] (fig. 317), tous sujets presque sans exemple sur les pâtes, de même qu'une barque sans mât ni antenne, avec six rameurs [3]. A une époque assez tardive, on s'essaie à des compositions compliquées, telles que la nativité de Jésus [4].

Un autre emploi des verres dorés et des pâtes de verre dont nous ne connaissons encore qu'un exemple est de les substituer aux bijoux, c'est ce que nous voyons sur un diadème trouvé en Égypte [5]. Nous pouvons aussi rappeler l'emploi de pâtes de verre

1. E. Le Blant, *Monuments chrétiens inédits*, dans le *Bulletin archéologique de l'Atheneum français*, 1856, t. II, p. 9 sq., pl. I.

2. *Id.*, n. 3, camée de verre, blanc sur fond brun ; n. 6 : pâte de verre bleu ; n. 8 : pâte imitant la sardoine (2 poissons) : n. 12, pâte de verre couleur violacée (Bon Pasteur avec deux brebis aux pieds). Verre coloré imitant l'ambre. Dalton, *Catalogue of christian antiquities*, in-4°, London, 1901, p. 137, n. 697 (fig. 317).

3. Le Blant, n. 13 ; on retrouve ce sujet dans Boldetti, *Osservazioni*, p. 363, 385 ; Passionei, *Iscriz. antiche*, p. 125, n. 88 ; Perret, *op. cit.*, t. V, pl. 53.

4. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 593, 594.

5. H. Vopel, *Die altchristlichen Goldgläser, Ein Beiträg zur altchristl. Kunst- und Kulturgeschichte*, in-8°, Freiburg, 1899, p. 79.

en guise de cabochons comme sur le *donarium* d'Aquilée du IVe ou du Ve siècle[1] ; mais ceci relève plutôt de l'orfèvrerie cloisonnée.

II. Verres soudés.

Nous ignorons l'époque exacte à laquelle doivent être rapportés quelques vases de la catégorie de ceux qu'on a longtemps nommés *vasa diatreta* parce qu'ils se composent d'une coupe à panse ovoïde qu'un réseau en pâte vitreuse enveloppe de ses mailles gracieusement entrelacées. Entre le réseau ou l'inscription ou l'emblème et le corps du vase on a semé, derrière les parties les plus délicates ou les plus essentielles de la décoration, des tenons qui attachent celle-ci à la paroi extérieure. On a cru jusqu'à nos jours que le réseau était pris dans la masse ; en réalité, il est rapporté après coup[2]. Nous ne possédons qu'un très petit nombre de *vasa diatreta*. Le plus beau spécimen est une coupe conservée au musée Trivulce, à Milan, et improprement désignée sous le titre de : *tasse de Néron* (fig. 318). Cet objet, d'une conservation parfaite, fut découvert, en 1725, dans la province de Novare. La panse est garnie d'une résille de couleur bleue ; au-dessous, on lit dans un bandeau : BIBE VIVAS MVLTIS ANNIS. Acclamation identique à celle qui se lit sur plusieurs fonds de coupes dorés trouvés dans les catacombes. Ce vase est de couleur verte ; le



318. — Tasse de Néron. d'après Deville, *Histoire de la verrerie*, pl. XXXIII, b.

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 19, fig. 4.

2. La démonstration a été faite par W. Froehner, *La verrerie antique*, p. 87 sq. Cf. G. D'Adda, *Ricerche sulle arte e sull' industria romana. Vasa vitrea diatreta*, in-4°, Milano, 1870, p. 23 ; Schultz, dans *Annali dell' Istit. di corrisp. archeol.*, 1839, p. 96.

fil vitrifié au moyen duquel est tracée l'inscription est retenu d'après le même procédé que la résille [1]. Le musée de Strasbourg possédait avant sa destruction, en 1870, un bel exemplaire portant la légende : [*ave Ma*]XIM[*ia*]NE AVGV[*ste*], et revêtu d'une résille de couleur rouge [2]. En 1844, on découvrit à Cologne deux tombeaux qui n'étaient pas antérieurs au milieu du IVe siècle [3]. Ils contenaient deux vases semblables, en pâte blanche, mais avec des légendes différentes. Sur l'un on lisait BIBE MVLTIS ANNIS [4] ; sur l'autre : ΠΙΕ ΖΗCΑΙC ΚΑΛωC [5] (fig. 319). Un vase de Szekszárd, en Hongrie, présente une forme inusitée. La résille fait défaut, la panse, de peu de hauteur, a un double rebord ; la partie inférieure, ornée d'un grènetis, repose sur trois coquilles et trois poissons en relief [6]. La légende porte : AΕΙΒ[ιοχάλιΠ]ΟΙΜΕΝΙ ΠΙΕ ΖΗ[σα]ΙC (fig. 320). Ce vase de Szekszárd



319. — Vase de Cologne, d'après *Jahrb. des Vereins von Alterthumsfreunde im Rheinlande*, t. V-VI, pl. XI.

1. Winckelmann, *Werke*, in-8°, Stuttgart, 1847, pl. I ; F. D'Adda, *op. cit.*, p. 28, pl. I ; Deville, *op. cit.*, pl. XXXII *b* ; De Rossi, *Roma sotterranea*, t. III, p. 328. Autre exemplaire à Novare décrit par L. A. Cotta, *Museo Novarese*, in-fol., Milano, 1701, p. 242.

2. *Mémoires de la Société des antiquaires de France*, 1842, p. 95 ; W. Froehner, *op. cit.*, p. 89 ; De Rossi, *Roma sotterr.*, t. III, p. 328. Le verre découvert à Arles, en 1873, avec la légende : *Divus Maximianus Augustus* est faux, cf. *Bull. di arch. crist.*, 1873, p. 145 ; *Bull. mon.*, 1873, t. XXXIX, p. 822.

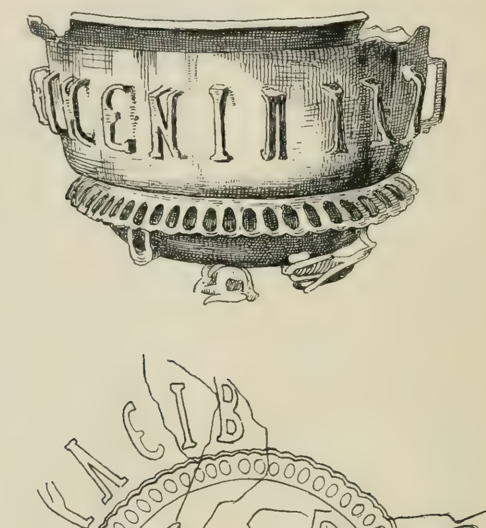
3. Urlichs, *Vasa diatreta in Cöln*, dans *Jahrbücher des Vereins von Alterthums. im Rheinlande*, 1844, t. V-VI, p. 377, pl. XI, n. 1, 2. Trouvés dans la *Benesisstrasse*. Une monnaie de cuivre de Constantin II se trouvait dans une des tombes et permet de donner une date à nos vases.

4. Musée de Munich. Cf. Christ et Lauth, *Catalog des königlichen Antiquariums im München*, 1870, p. 86.

5. Musée de Berlin.

6. Musée de Pest. A. von Kubinyi, *Szekszarder Alterthümer*, in-8°, Pest, 1857, pl. 3 ; *Mittheilungen der kais. königl. Central-Commission*, Wien, 1858, p. 26 ; *Jahrbücher des Vereins von Alterth. in Rheinlande*, 1877, t. LX, p. 160 ; De Rossi, *Roma sotterr.*, t. III, p. 328-329 ; C. Friedrich, *Die durchbrochenen Gläser*, dans *Wartberg*, t. IV, n. 1 ; Garrucci, *Vetri*, pl. XI, note 3, propose Ποιμενι πιε ζησαις αει βιον.

a été trouvé dans une tombe païenne et le christianisme du vase est très sujet à caution [1], fait qui appuie ce que nous disions plus haut





320-321. — Vase de Szekszard, d'après Aug. von Kubinyi, *Szekszárder Altertümer*, pl. ii.

touchant la possibilité de rencontrer une décoration ichthyforme sur des vases païens [2]. Cependant il existe deux exemplaires souvent repro-

1. Garrucci, *Vetri*, 2e édit., p. xi.

2. Autre exemplaire, certainement païen, au musée de Vienne, provenant de Hongrie ; légende : FAVENTI[*bus Diis bibe*. Cf. Arneth, *Die antiken Cameen des k. k. Münz- und Antiken-Cabinettes in Wien*, in-8°, Wien, 1849, p. 41, 42, pl. xxii, n. 3. Enfin, le beau vase du cabinet Carl Disch, à Cologne ; De Rossi, *Roma sotterranea*, t. iii, p. 329. On trouvera dans F. X. Kraus, *Real-Encyclopädie*, t. i. p. 616, un catalogue de treize numéros concernant des *vasa diatreta*.

duits de ces vases qu'il serait plus exact de désigner sous le nom de *pseudo-diatreta*. L'un trouvé en 1869 dans une catacombe romaine voisine du cimetière de Callixte [1], l'autre provenant de Trèves [2]. Ce sont deux vases à boire en verre blanc dont les parois sont couvertes de coquillages et de petits poissons. Nous ne pouvons que signaler ici ces curieux monuments qui feront ailleurs l'objet d'une étude en rapport avec leur importance [3]. En définitive, nous pouvons considérer les produits dont nous venons de nous occuper comme de précieuses contrefaçons de ces *vasa diatreta* qui furent une des merveilles de l'industrie antique et dont le vase Portland du British Museum est resté le type le plus fameux. Les spécimens que nous pouvons revendiquer, avec quelque apparence de raison, pour l'antiquité chrétienne sont de moindre valeur. Le découpage de la couche supérieure du verre remplacé par la soudure de petites pièces travaillées à part transformait un travail artistique en une simple fabrication industrielle. Le lieu d'origine de la plupart de ces verres paraît être les officines de verrerie situées en pays rhénan.

III. Verres taillés, gravés, dorés ou peints.

C'est par les verres taillés et gravés et par les verres dorés que la verrerie chrétienne nous est le mieux connue. La fabrication s'étendait à un grand nombre d'objets : vitres, boules creuses, perles, statuettes, colonnettes, verres à boire de dimensions et de formes variables. Ces derniers sont de beaucoup les plus nombreux. Les uns sont des gobelets, d'autres ont le fond arrondi et ne peuvent se tenir debout qu'à l'aide d'un support en osier tressé ; on rencontre rarement le verre à pied. La valeur des uns et des autres variait à

1. De Rossi, *Roma sotterr.*, t. III, p. 326, pl. XVI, n. 1.

2. *Id.*, p. 327, pl. XVI, n. 2 ; *Bull. di arch. crist.*, 1873, p. 142-147 ; Von Wilmowsky, *Archäologische Funde in Trier und Umgebend beschriebend und gezeichnet*, in-8°, Trier, 1873. Fragment analogue trouvé à Ostie par P. E. Visconti, dans *Giornale di Roma*, 2 avril 1857.

3. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, au mot *vasa diatreta*. La coupe la plus importante, si elle était intacte, serait celle de Hohen-Sülzen, qui mesure 0, 21 de diamètre; cf. Fr. Wieseler, *Römische Gläser gefunden in Hohen-Sülzen*, dans *Jahrbücher des Vereins von Alt. in Reinl.*, 1876, t. LIX, p. 64 sq., pl. II ; V. Kisa, *Vasa diatreta*, dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1899, p. 15-24 ; 37-44 ; 79-84 ; De Rossi *Vasi di vetro diatreti*, dans *Bull. dell' Istituto*, 1874, p. 9-10, 84.

l'infini. Au dire de Pline, elle allait de 5 centimes à 1.500 fr. pour un seul échantillon. Outre les coupes et les verres à boire, on fabriquait des *ollae* de formes très diverses et ces ampoules dans lesquelles on a pensé retrouver le sang des martyrs [1]. Pline nous apprend encore que si une coupe ou un vase de prix se brisait, on en rapprochait les fragments au moyen de chaux vive mélangée au blanc d'œuf dans une proportion déterminée. Les verres non susceptibles d'être ainsi raccommodés et les déchets d'ateliers étaient taillés en petits cubes et utilisés pour la mosaïque. Enfin, on pilait les morceaux impropres à cet usage et on mélangeait cette poudre à une coulée nouvelle [2]. Le verre ancien est rarement incolore, il offre généralement une légère teinte verdâtre ou bleuâtre. La présence de l'oxyde de manganèse communiquait à la pâte en fusion une douce coloration rosée produisant la complémentaire de la coloration verte due à l'oxyde de fer ; en sorte que le verre paraissait relativement incolore. Dès le temps de Pline, on imitait le cristal avec une si grande perfection que cet écrivain se montre surpris que le cristal ait conservé sa valeur. La présence d'une forte proportion de plomb et de potasse, le poids, l'aspect incolore, le degré de transparence et le pouvoir de réfraction de ces produits les rendaient très propres à tenir la place du cristal de roche. On ne montrait pas un moindre goût pour les verres à coloration éclatante, dont la comparaison avec les ouvrages les plus parfaits permet de constater la tradition immuable en vigueur dans les ateliers grâce à laquelle on reproduisait indéfiniment les mêmes tons [3]. La palette du verrier était très étendue et témoigne d'une connaissance approfondie de la chromatique ainsi que d'une expérience consommée du dosage des minéraux employés à la coloration. Quelques matières étaient systématiquement écartées, par exemple : le cobalt auquel on pré-

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 1717 sq.

2. La composition du verre à vitre à Pompéi présente des différences insignifiantes avec le verre à vitre fabriqué de nos jours. L'analyse faite par J.-B. Dumas a donné les résultats suivants : Silice 69,44 ; Chaux, 7,24 ; soude, 17,31 ; alumine, 3,55 ; oxyde de manganèse, 0,39 ; oxyde de fer, 1,15 ; oxyde de cuivre, *traces*. L'épaisseur moyenne est de 0,005 à 0,006 ; la surface est le plus souvent 0,54 × 0,72.

3. W. Fol, *op. cit.*, t. II, pl. XII, XIII, a donné un très important *schema* des couleurs anciennes échantillonnées d'après les pièces de sa collection ; il reproduit les trois analyses quantitatives de Minutoli pour la fabrication des verres rouge, vert et bleu. Voir aussi t. II, p. 444, les analyses quantitatives de E. Ador.

férait le cuivre. On savait obtenir le rouge transparent au moyen de l'or, mais on n'en usait que rarement. On constate l'emploi du bleu franc[1] et de toute une gamme de blancs, depuis le blanc éclatant jusqu'au blanc mat ivoirin ; de même une gamme de noirs, depuis le noir de jais jusqu'aux teintes rouge, brun, violet, bleu, renforcées. L'or à l'état métallique était employé de trois manières ; à l'extérieur des coupes, remplissant les sillons creusés par la gravure ; ou bien appliqué sur le verre suivant un dessin quelconque et recouvert d'une autre plaque de verre transparent ou opaque, incolore ou nuancé en teinte sombre ou laquée. Les verriers des IIIe et IVe siècles avaient renoncé au procédé lent mais délicat des verriers grecs dont quelques ouvrages ont été retrouvés sur l'emplacement du temple de Diane, à Éphèse. Ceux-ci procédaient à la décoration en conduisant un pinceau chargé d'or dans les limites d'un dessin dont les contours humectés au préalable d'un mordant retenaient le métal sans faire de bavures. Au IIIe siècle, on préférait enfermer adroitement une feuille d'or entre deux couches de verre soudées à la lampe ou bien réunies au four. Beaucoup plus tard, au XIe siècle, le moine Théophile nous fait connaître le procédé byzantin consistant à phosphoriser l'or et l'argent et à les appliquer au pinceau, on recouvrait alors la dorure d'une eau transparente et vitrifiable et on exposait les pièces ainsi préparées au feu du moufle ; ce procédé donnait à l'or une teinte plus mate.

IV. Verres taillés et gravés.

Il faut, sur les verres antiques, distinguer entre la taille et la gravure. La taille était d'un usage général pour tous les verres anciens composés de couleurs diverses et de cylindres à couleurs et dessins variés. La taille permettait d'évider et de travailler les masses afin de leur donner la forme voulue. Les verres taillés à facettes polies, plates ou biseautées, quelle qu'en soit la forme : ovale, hexagonale, ovoïde, quadrangulaire, ne paraissent pas antérieurs au IVe siècle. La gravure à la meule sur verre fait généralement descendre jusqu'à une basse époque, quoiqu'on puisse signaler quelques spécimens anciens, reconnaissables à l'élégance de leur galbe et à la

1. D'après Minutoli, ce bleu était obtenu avec le fer, d'après Ador avec le cuivre par l'adjonction d'une portion notable de fer empêchant la réduction du deutoxyde de cuivre.

simplicité de leur ornementation, mais, somme toute, exceptionnels. Ce n'est encore, pendant cette première période, qu'un trait léger entamant la pâte vitreuse. Pline mentionne l'emploi du touret et il est probable qu'avant de se servir du diamant on grava au moyen de l'émeraude. Plus tard, les verriers entamaient profondément le cristal à coups de roulette, ou bien ils en éraillaient l'épiderme à l'aide d'une pointe. Les entailles plus ou moins profondes recevaient une pâte d'or ou de couleurs présentant l'aspect de l'émail [1] ou bien, demeurant incolores, elles produisaient d'agréables effets de transparence [2].

Un texte de Tertullien est la plus lointaine attestation qui nous soit parvenue sur le goût des chrétiens pour les verres gravés et peints. On y représentait le Bon Pasteur, nous dit-il [3]; malheureusement, parmi les verres gravés, nous ne possédons aucun exemplaire de ce type et d'une telle antiquité. Parmi ceux qui nous sont parvenus, les plus anciens ne remontent guère au delà de la première moitié du IVe siècle. Un des plus précieux est un fragment de coupe baptismale conservé au musée chrétien du Vatican ; ce fragment ne représente pas tout à fait le quart de la circonférence du vase entier. On y voit le baptême d'une jeune fille et ce qui subsiste de la scène n'est pas sans importance pour l'histoire de l'administration de ce sacrement à Rome, où le débris a été trouvé [4]. Non moins précieux est un fragment de verre cylindrique du genre de ceux que les anciens appelaient *miliarii*, trouvé sur l'Esquilin [5] ; « il présente tout un ensemble de sujets bibliques : les deux lions devaient accompagner une figure de Daniel, le personnage porté dans les airs par une main céleste, c'est Habacuc ; la jeune figure agenouil-

1. Héron de Villefosse, *Verres antiques trouvés en Algérie*, dans la *Revue archéologique*, 1874, p. 281-289; *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi di vetro*, in-8°, Modena, 1859, p. 41 ; Buonarotti, *Vetri*, p. 211 ; Garrucci, *Vetri*, 2e édit., p. 7.

2. L. Bruzza, dans *Bull. arch. comunale*, 1882, p. 180-190. L'usage de remplir d'or et de couleur est rare, on préférait laisser la gravure ou la taille incolore, comme de nos jours dans les cristaux de Bohême.

3. Tertullien, *De pudicitia*, c. VII, X, *P. L.*, t. II, col. 1043, 1053.

4. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1876, p. 7-15, pl. I, n. 1 ; trouvé avec une grande quantité de débris de toute sorte au *Monte della Giustizia*. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 3129, fig. 1115, au mot *Aubes*.

5. R. Lanciani, *Notizie degli scavi di antichità*, juin 1884, p. 220, 221 ; De Rossi, *Bull. di arch. comunale*, 1884, p. 272 ; *Bull. di arch. crist.*, 1884, p. 86-94, pl. V-VI.

lée près d'un autel, Isaac. Une guirlande ornementale de laurier sépare le champ supérieur de la base du verre où sont figurés les Hébreux en marche, la face levée vers la nuée qui les guide. C'est miracle d'avoir pu tailler des figures aussi nettes dans un vase de diamètre aussi étroit [1] » (fig. 322).



322. — Verre taillé, au Vatican, d'après *Bullet. d'archeol. crist.*, 1884-1885, pl. v-vi.

A la même catégorie de monuments appartiennent des fragments trouvés à Porto [2] et offrant trois scènes différentes : une pastorale, le Sauveur entre deux saints et le Sauveur entre saint Paul et saint Pierre à qui il remet la loi. Le musée du Vatican conserve un verre gravé dont la décoration se compose de rameaux entrelacés parmi lesquels un oiseau est enfermé dans une cage. Peut-être un fidèle aura-t-il imaginé de voir dans ce sujet très simple une colombe, symbole de l'âme, parmi les arbres du paradis ; quoi qu'il en soit, la provenance catacombale veut que le verre soit signalé [3]. Le même musée conserve un verre sur lequel est figurée une scène de pêche. On y voit des nacelles, des pêcheurs, des poissons, des filets [4] ; une composition analogue orne un fragment conservé au musée Kircher et provenant probablement d'une catacombe [5]. En Sicile, on a trouvé un verre gravé avec l'histoire de Lazare [6], remontant au

1. A. Pératé, *L'archéologie chrétienne*, 1892, p. 350. On peut se rendre compte de la décadence des procédés techniques de la gravure sur verre en comparant les objets qui viennent d'être énumérés avec quelques autres d'époque barbare, par exemple : [B. Fillon,] *Pâte de verre gravée de l'époque mérovingienne* (trouvée à Aulnay), dans la *Bibl. de l'École des chartes*, 1873, t. xxxiv, p. 149-153 ; E. Le Blant, *Etude sur les sarcophages chrét. de la ville d'Arles*, in-8, Paris, 1878, p. 9, note 2, pl. xxxv.

2. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1868, p. 36 sq., p. 38, fig. 1, 1*a*, 2, 3. Trouvés dans les ruines de *Xenodochium*, de Pammachius.

3. *Id.*, 1868, p. 36, note 4 ; Boldetti, *Osservazioni*, p. 154, pl. 6 ; L. Perret, *Les catac. de Rome*, t. iv, pl. xx, n. 2.

4. Ruggeri, *Lettera al sign. Costadoni*, dans *Giornale arcadico*, t. xcii, p. 241 ; De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1868, p. 36.

5. *Id.*, 1868, p. 36 ; *Roma sotterr.*, t. iii, p. 604.

6. E. Le Blant, dans les *Mélanges d'arch. et d'hist.*, 1888, t. viii, p. 213 sq., pl. viii, ix ; *Comptes rendus de l'Acad. des inscr.*, 1888, p. 116 sq. ; De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1888-1889, p. 77. On trouvera un relevé des verres gravés antiques par R. Mowat, dans la *Revue archéologique*, 1882, t. i, p. 280 sq.

IV[e] siècle et absolument intact. Les pièces les plus remarquables de la classe d'objets que nous étudions ici sont, pour la plupart, bien connues. Ce sont une tasse de verre trouvée à Trèves, en 1873, sur laquelle est dessiné le sacrifice d'Abraham [1] avec la légende : VIVAS IN DEO Z(ησαις) ; un fragment de verre à boire orné d'images des saints, trouvé à Rome, en 1878, près de Sainte-Marie-in-Cosmedin [2], dans ce fragment les sillons tracés sur le verre gardent encore des traces de couleur, de même que le chrisme qui orne le fond du vase. Un autre verre à boire découvert à Strasbourg, en 1880, représente le sacrifice d'Abraham et Moïse frappant le rocher [3] ; une coupe portant au fond le monogramme du Christ et en bordure des scènes bibliques a été trouvée dans une nécropole gallo-romaine du département de l'Aisne, en 1884 [4] ; une coupe trouvée à Vermand (Aisne) sur laquelle on voit la résurrection de Lazare [5] ; un vase de verre provenant d'une nécropole de Boulogne-sur-Mer, fouillée en 1888 [6] et offrant un sujet — le sacrifice d'Abraham — presque identique à celui de la coupe de Trèves [7]. Ce verre fait partie du cabinet Bellon, à Rouen, ainsi qu'un autre, de forme bombée, sur lequel on voit un personnage à mi-corps, vu de profil, chevelu et barbu, vêtu de la tunique et du pallium, la main droite levée. De chaque côté de la tête on lit le nom : PAV LVS, la bordure du verre porte ces mots : VIVAS CVN OM[*nibus tuis*] [8]. Nous com-

1. *Bull.*, 1873, p. 140-147 ; Le Blant, *Nouv. recueil des inscr. chrét. de la Gaule*, in-4°, Paris, 1892, p. 53 ; Garrucci, *Storia dell' arte crist.*, t. VI, p. 92, pl. 463 ; Mowat, *Exemple de gravure antique sur verre*, dans la *Rev. archéol.*, 1882, p. 18 ; voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 54 ; Von Wilmowsky, *Archäolog. Funde*, in-8°, Trier, 1873 ; Provincial-Museum, à Trèves. Cf. Aus'm Weerth, dans *Jarhb. d. Alterthumsfr. im Rheinl.*, t. LXIX, p. 52 sq., pl. VI.

2. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1878, p. 147-152, pl. X, n. 1, 1a.

3. Straub, *Le cimetière gallo-romain de Strasbourg*, in-8°, Strasbourg, 1881, pl. II, III et frontispice ; F. X. Kraus, *Realencyclop.*, t. I, p. 621, fig. 226 ; *Gesch. der christl. Kunst*, in-8°, Freiburg, 1896, t. I, p. 483, fig. 359, 360.

4. Pilloy, *Etude sur d'anciens lieux de sépulture dans l'Aisne*, in-8°, Saint-Quentin, 1886, t. I, p. 208 sq. : *Gazette archéologique*, 1884, p. 224 sq., pl. XXXII-XXXIII ; conservée au musée du Louvre, provient de Homblières.

5. Vaillant, *Épigraphie de la Morinie*, in-8°, Boulogne-sur-Mer, 1890, p. 220-221.

6. P. Allard, *Verres chrétiens des premiers siècles conservés dans une collection rouennaise*, dans la *Revue catholique de Normandie*, 1891, et dans *Précis des trav. de l'acad. de Rouen*, 1890, p. 227-236. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, au mot *Astres*.

7. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 54.

8. P. Allard, *loc. cit.*

pléterons ce rapide inventaire[1] par deux monuments d'une technique très inférieure et qui ne paraissent pas plus anciens que le ve siècle. Un verre trouvé à Bonn, dans un tombeau, et représentant quelques miracles, si rudement entaillés qu'on a pu y voir un produit de l'industrie franque[2] ; une coupe découverte en 1873, à Podgoritza[3] (Herzégowine), semble atteindre au dernier degré de la maladresse et de la hideur. Elle a été souvent reproduite[4] et cet objet contribue à donner une idée par trop défavorable de l'art chrétien. Le latin des légendes servant à expliquer les compositions est digne du dessin qui fait songer aux griffonnages d'un livre d'écolier. Néanmoins, ici, de même que dans les verres dorés, nous constatons le souci de retracer le cycle biblique des catacombes. Autour d'un médaillon central représentant le sacrifice d'Abraham, se déroulent en bordure les compositions suivantes : Jonas, Adam et Ève, la résurrection de Lazare, Moïse frappant le rocher, Daniel entre les lions, les trois Hébreux, la délivrance de Suzanne. Les légendes qui accompagnent ces dessins nous sont doublement précieuses, par leur barbarie, et par leur sens qui témoigne que cette barbarie même n'a pu venir à bout d'entamer l'ancienne signification de ces symboles au temps où on les représentait dans les catacombes. C'est toujours la pensée d'une délivrance et d'un secours surnaturels qui dominent ; on lit en effet : « Jonas est délivré des entrailles du monstre, » — « Suzanne, de la calomnie, » — « Daniel, de l'antre des lions, » — « Les trois enfants, de la fournaise. » Ce sont les termes mêmes des liturgies funéraires et l'interprétation, on le voit, n'en a pas

1. D'ailleurs incomplet, mais nous ne pouvons songer à introduire ici l'énumération des moindres fragments. Il faudrait citer Vettori, *De vetustate et forma monogrammatis ss. nominis Jesu*, in-4°, Romae, 1747, p. XII-XIV ; De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1868, p. 36, col. 2, note 2 ; Buonarotti, *Vetri*, p. 60. E. Aus'm Weerth, dans *Jahr. d. Alt. im Rh.*, t. LXIV, p. 119 sq. ; t. LXIX, p. 50, note 1.

2. E. Aus'm Weerth, dans *Jahrbücher d. Alterthums fr. im Rheinl.*, t. LXIII, pl. V, n. 4, 4a ; t. LXIV, p. 128 ; De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1877, p. 147. Cf. Pilloy, *Les verres francs à emblèmes chrétiens*, dans le *Bull. arch. du Comité des trav. hist.*, 1897, p. 218-233, fig.

3. Doelda, en Dalmatie, dans la province de l'Illyricum oriental.

4. A fait partie du Cabinet Basilewski. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1874, p. 152, pl. XI ; Alb. Dumont, dans *Bull. de la Soc. nat. des antiq. de France*, 1873, p. 71 ; De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1877, p. 77-85, pl. V-VI ; E. Le Blant, *Etude sur les sarcoph. chrét. de la ville d'Arles*, in-fol., Paris, 1878, pl. ; F. X. Kraus, *Realencyclop.*, t. I, p. 614, fig. 220 ; *Gesch. d. altchristl. Kunst*, t. I, p. 484, fig. 361 ; A. Pératé, *L'archéologie chrétienne*, p. 351, fig. 241 ;

varié[1]. Le « plat » de Podgoritza est en verre incolore et transparent, légèrement relevé sur les bords et gravé à l'intérieur ou creusé à la roue.

Dans la classe des verres gravés, nous rencontrons parmi les anciennes compositions des sujets nouveaux propres à la période qui commence avec la paix de l'Église. On peut, d'après cet indice, les juger postérieurs aux verres dorés qu'ils auront remplacés quand la mode et le goût public se fatiguèrent de ceux-ci. Les verres dorés sont aussi nombreux dans les cimetières souterrains que les verres gravés y sont rares. C'est principalement parmi les décombres, les platras, les ruines des maisons de la fin du IVe siècle et du Ve siècle qu'on les rencontre. C'est aussi à cette époque que doivent être classés la plupart des exemplaires connus, aucun d'entre eux ne peut être rapporté, avec certitude, au IIIe siècle. Il est plus difficile d'assigner un lieu d'origine aux verres gravés. Ce qui n'est pas douteux, c'est qu'il a existé au IVe siècle un centre industriel très actif de verrerie sur les bords du Rhin[2]; mais il est possible et même probable que la région actuelle de l'Aisne et du Pas-de-Calais ait possédé un certain nombre de fabriques locales, succursales ou concurrentes des verreries du Rhin. Le problème est posé, c'est à l'érudition provinciale à le résoudre[3].



323 — Tasse en verre blanc.

C. M. Kauffmann, *Handbuch d. christl. Archäol.*, in-8°, Paderborn, 1905, p. 335, 588, fig. 221 ; Garrucci, *Storia*, pl. 443, n. 3.

1. Voir t. I, p. 107.

2. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1873, p. 140-147 ; 1875, p. 141 ; *Roma sotterranea*, t. III, p. 693.

3. Afin de ne rien soustraire d'important ou d'utile aux travailleurs, nous mentionnerons ici : M. Armellini, *I vetri cristiani della collezionne di Campo Santo*, dans *Römische Quartalschrift*, 1892, t. VI, p. 52-57, pl. II, III ; fiole du British Museum avec l'acclamation : ΠΙΕ ΖΗCΑΙC ΑЄΙ ΕΝ ΑΓΑΘΟΙC, Heuser, dans Kraus, *Real-Encyclop.*, t. I, p. 621. C. Cavedoni, *Osservaz. sopra alcuni frammenti di vasi di vetro con figure in oro*, Modena, 1859, p. 41, publie un fragment travaillé en creux et rempli ensuite d'émail rouge avec des touches d'or. Garrucci, *Vetri*, pl. V, n. 1, dessin gravé et sillon rempli d'or et d'émail. Lupi, *S. Severae epitaphium*, p. 193, a publié une tasse en verre blanc trouvée par Boldetti et portant la légende ΠΙЄ ΖΗCΑΙC ΕΝ ΑΓΑΘΟΙC (fig. 323) en relief, parallèlement au bord supérieur. Un vase

V. Verres à fond d'or.

Les verres à fond d'or sont une des originalités les plus heureuses et une des séries les mieux conservées de l'art chrétien. Le procédé de fabrication est extrêmement simple. Entre deux minces lamelles de verre soudées au four, on a introduit au préalable une feuille d'or découpée de manière à donner une composition, une inscription. Parfois, l'or a reçu des ombres légères ou bien un rehaut de vives couleurs, ou bien encore une des deux lamelles choisies est de couleur sombre afin de faire ressortir l'or. L'époque à laquelle on fait remonter ces produits varie beaucoup. Buonarotti les croit, en majeure partie, contemporains des Gordiens, de Philippe et de Valérien [1], en tous cas, antérieurs à Dioclétien, ce qui est également l'opinion de Bianchini [2] que Garrucci, pour de bonnes raisons, déclare insoutenable [3].

Si la paléographie des inscriptions des verres à fond d'or nous apprend peu de chose sur leur compte, l'orthographe est plus instructive : *f* remplace *ph* et l'aspirée est omise après les consonnes *c* et *t*, et toujours devant les voyelles [4], ce qui est l'usage courant au IVe siècle, ainsi que l'échange de *i* et de *z* dans le nom de Jésus (ZESVS) [5]. Un autre indice en faveur de cette date est l'onomastique de la plupart des personnages [6], un siècle plus tôt les noms

presque identique a été trouvé dans la même région par De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1873, p. 20. Celui-ci est également de verre blanc avec une inscription en relief : ΚΑ . . . ΙΛ . . . . . ΑΝΠΕΛΙ ΠΙΕ ΖΗCΑΙC ; de plus, il est pourvu d'une anse. Pour en finir avec ces inscriptions en relief, rappelons celle d'un cachet trouvé aux catacombes : ΑΡΤΑC || CΕΙΔΩ, Artas de Sidon, *Corp. inscr. græc.*, t. IV, n. 8479 ; *Bull. della comm. arch. municip.*, 1874, p. 251 ; *Roma sotterranea*, t. III, p. 170, 604-605, où on trouvera l'énumération de quelques autres objets. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 776.

1. Buonarotti, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure trovati ne' cimiteri di Roma*, in-4°, Firenze, 1716, préf. p. XII-XV.

2. Bianchini, *Demonstratio historiae ecclesiasticae quadripartitae*, in-fol., Romae, 1743, t. I, part. 2, p. 308.

3. Garrucci, *Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri dei cristiani, primitivi di Roma*, in-fol., Roma, 1857, préf. p. IX-X.

4. *Id.*, pl. XXXII, n. 4, où on lit : *amachi.*

5. *Id.*, pl. VII, n. 16 ; pl. XIII, n. 4 ; pl. XXIII, n. 4, 7 ; pl. XXV, n. 3.

6. *Dexter*, Garrucci, *op. cit.*, pl. XXVIII, n. 5 ; *Severus*, pl. XXIX, n. 5 ; *Pompeianus*, pl. XXIX, n. 4 ; *Orfitus*, pl. XXX, n. 1 ; *Rufinus*, pl. XXX, n. 6 ; *Amachius*, pl. XXXII, n. 4 ; *Sabinus*, pl. XXXIX, n. 5.

nobles étaient moins nombreux et l'humilité des fidèles s'attachait à les dissimuler. Le vêtement, *laena* ou *paenula*, est également celui des gens de qualité, et l'omission des pendants d'oreilles est une des coquetteries des chrétiennes de ce temps [1]. Les plus anciens verres à fond d'or paraissent ne pas remonter avant le IIIe siècle et cette industrie a dû avoir son plus grand développement entre les années 250 et 350. Il est très difficile de dire d'un exemplaire pris à part s'il appartient au début ou à la fin de cette période pendant laquelle la technique et le choix des sujets ont peu changé. A ce point de vue, la série presque entière se rattache à l'art chrétien préconstantinien. A la période de déclin, vers la deuxième moitié du IVe siècle appartiennent quelques disques de grandes dimensions. Les verres à fond d'or sont communément désignés sous le nom de *vetri cimiteriali* parce que les cimetières souterrains des environs de Rome en ont fourni la principale récolte, ce qui s'explique par la coïncidence entre l'époque du développement de ces cimetières et celle de la vogue des verres dorés. On a pu constater l'absence complète de ces verres dans toutes les galeries de la catacombe de Callixte creusées et occupées avant le milieu du IIIe siècle ; même observation dans les cimetières de Prétextat, de Domitille et de Priscille. La chronologie de l'ensemble de ces verres est donc bien établie. Un des plus anciens exemplaires, un de ceux qui ont précédé la vogue, a été trouvé dans une galerie du cimetière de Callixte creusée pendant la première moitié du IIIe siècle ; il porte les mots *Potita propina* tracés en belle calligraphie [2] (fig. 324). La fabrication aura dû cesser vers 410.

Dans la plupart des cas le fond des verres est seul décoré, cependant on connaît quelques exemplaires pour lesquels la décoration

1. Saint Jérôme, *Epitaphium Marcella ead Principiam virginem*, *P. L.*, t. XXII, col. 1088 : *Gentilitas solet... auribus perforatis rubri maris pretiosissima grana suspendere*, et saint Avit, *Poema de laude virgin.*, vs. 41 sq., loue sa sœur Fuscina de ne pas s'être fait percer les oreilles. S. Avit, *Œuvres complètes*, édit. Ul. Chevalier, in-8°, Lyon, 1890, p. 93.

2. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1864, p. 82, pl. I, n. 4; *Roma sotterranea*, t. II, p. 254, pl. XLIII, n. 4; t. III, p. 602. La chronologie est confirmée par les verres trouvés dans les cimetières des voies Appienne, Labicane, Nomentane, Salaire, où ils se rencontrent principalement dans les galeries creusées aux époques de Dioclétien, de Constantin et plus tard. Sur la voie Salaire nouvelle, même confirmation par cinq verres trouvés parmi 70 inscriptions dont le style et le formulaire se placent entre 250 et 350. Cf. Bosio, *Roma sotterranea*, p. 505-509 ; De Rossi, *Roma sotterranea*, t. III, p. 602.

déborde jusque sur les rebords. A la vérité, ceux-ci ont le plus souvent disparu parce que le fond, collé au plâtre des *loculi*, pouvait seul résister aux mille chances de fracture qui survenaient dans des galeries obscures pour des objets si fragiles [1]. Pour les verres anépigraphes, peu importait qu'on les collât à l'endroit ou à l'envers,



324. — Verre à fond d'or,
d'après De Rossi, *Roma sotterranea*, t. II. pl. XLIII, n. 4.

la transparence laissait toujours voir l'image, quoique retournée. Certains fonds sont si complètement détachés de leurs bords qu'on ne saurait dire à quelle variété de verre ils ont appartenu, tasse, coupe, verre à boire. Boldetti pense que c'étaient parfois les calices dans lesquels on consacrait le sang du Christ [2]. Röstell en fait les coupes servant à la communion des fidèles [3].

Ces opinions peuvent être défendues, mais il importe auparavant

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, p. 464. Rarement on trouve la tasse collée dans le sens vertical; cf. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1873, p. 20. Boldetti vit une coupe intacte sur un *loculus*, mais l'effort qu'il fit pour la détacher la brisa. On trouve encore parfois un verre intact à sa place primitive. Garrucci, *Storia*, pl. CCII, n. 4, à Sainte-Agnès.

2. Boldetti, *op. cit.*, p. 89.

3. Roestell, *Roms Katakomben und deren Alterthümer*, dans Plattner, Bunsen, Gebhardt et Röestell, *Beschreibung der Stadt Rom*, in-8°, Berlin, 1830-1842.

d'être persuadé que l'industrie des verres à fond d'or sortit des ateliers païens, peut-être même d'un atelier juif avant de se monopoliser d'une certaine manière aux mains des chrétiens. Parmi ceux qui ont été rapportés des catacombes on relève de nombreux emprunts à la mythologie : Achille et Deidamie [1], les travaux d'Hercule [2], Hercule et Minerve [3], la toilette de Vénus [4], Pluton et Sérapis [5], Cérès [6], les Trois Grâces [7], etc. Quelques verres portent des symboles juifs : chandelier à sept branches [8], arche d'alliance, armoires servant à conserver les rouleaux de la *thora*, etc. Il est évident que la destination première des verres ainsi décorés n'avait aucun rapport avec l'eucharistie, et le mieux est probablement de supposer que si les chrétiens en firent usage pour recevoir et boire le précieux sang de Jésus-Christ ce ne fut jamais leur destination exclusive et générale, ils en ont eu beaucoup d'autres et, dans les catacombes, c'est comme signe de reconnaissance qu'ils ont été employés par les fidèles exposés à confondre, entre tant de *loculi* semblables, celui qui renfermait un défunt resté cher.

Les sujets chrétiens sont fort nombreux et non moins variés. On ne peut songer à les décrire et il est souvent difficile de les réduire aux traits généraux d'un classement. Le *Corpus* que R. Garrucci leur a consacré [9] pourrait recevoir aujourd'hui quelques numéros sup-

1. Garrucci, *Vetri*, pl. XXXV, n. 2.
2. *Id.*, pl. XXXV, n. 6.
3. *Id.*, pl. XXXV, n. 8.
4. *Id.*, pl. XXXVI, n. 3.
5. *Id.*, pl. XXXVI, n. 4.
6. *Id.*, pl. XXXIX, n. 4.
7. *Id.*, pl. XL, n. 5.
8. *Id.*, pl. V, n. 1-8.
9. Buonarotti, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure trovati ne' cimiteri di Roma*, in-4°, Firenze, 1716. Boldetti, *Osservazioni*, 1720, publie de nouveau quatorze verres donnés par Buonarotti. Bianchini, dans son édition d'Anastase, Roma, 1718-1735, donne un nouveau verre ; Bottari, *Sculture*, 1734-1754, en publie un également, mais faux ; Vettori, *Dissertatio glyptographica, sive gemmae duae vetustissimae emblematibus et greco artificis nomine insignitae*, in-4°, Romae, 1739, donne sept verres inédits dans cette dissertation et dans les suivantes : *De sacris septem dormientibus*, in-4°, Romae, 1741 ; *De vetustate et forma mogrammatis s. nominis Jesu*, in-4°, Romae, 1747 ; *Dissertatio philologica qua nonnulla monimenta sacrae vetustatis ex museo Victorio deprompta vulgantur, expenduntur, illustrantur*, in-4°, Romae, 171. Moins heureux que le précédent, Ficoroni publie un seul verre, faux, dans *La bolla d'oro de' fanciulli nobili romani e quella de liber-*

plémentaires ; il garde néanmoins toute sa valeur et demeure indispensable. Son travail doit être complété par le *catalogue* de verres à fond d'or publié par H. Vopel, en 1899, et contenant 538 numéros. Dans ce nombre, il faut faire la part des sujets de « genre » qui peuvent être chrétiens ou païens ; scènes champêtres, animaux sauvages ou domestiques, chasse au cerf, combat de coqs [1] ; métiers :

tini, in-4°, Roma, 1752 ; un verre faux également dans Arigoni, *Numismata quaedam cujuscumque formae et metalli*, in-4°, Tarvisii, 1754 : un verre faux encore dans Zaccaria, *Excursus litterarius per Italiam ab anno 1742 ad annum 1752*, in-4°, Venetiis, 1754. Marangoni, *Delle cose gentilesche*, in-4°, Roma, 1744, publie également un verre inédit, mais le sien est authentique, de même que celui de Galeotti, *Gemmae antiquae litteratae Francisci Ficoroni*, in-4°, Roma, 1758. J. P. Passeri donne trois verres inédits dans *Lucernae fictiles musei Passerii*, in-4°, Pisauri, 1739-1751 ; *Thesaurus gemmarum astriferarum*, in-4°, Florentiae, 1750 ; *Thesaurus veterum diptychorum*, in-fol., Florentiae, 1759. L'importante contribution de G. F. d'Orville, *Sicula*, Amstelodami, 1764, se réduit finalement à peu de chose, sur dix verres qu'il dit avoir été trouvés aux environs de Terra Nuova, neuf sont faux. Tout au contraire, Olivieri, *Di alcune antichità cristiane conservate in Pesaro nel museo Oliverio*, in-4°, Pesaro, 1781, et *Di alcune altre antichità cristiane conservate in Pesaro nel museo Oliverio*, in-4°, Pesaro, 1784, publie onze verres nouveaux et d'un grand intérêt. San Clementi, *Musei San Clementiani numismata selecta imperatorum romanorum graeca aegyptiaca et coloniarum illustrata cum figuris*, in-4°, Romae, 1809, part. 2, p. 193-208 : *De quibusdam coemeterialibus vitris anecdotis*, p. 192, pl. XLI, XLII. D'Agincourt, *Histoire de l'art*, in-fol., Paris, 1823, publie trois verres modernes et quatre autres d'après des dessins déjà connus. Les verres dorés, dans la publication luxueuse de L. Perret, *Les catacombes de Rome*, 1855, sont peu fidèlement reproduits ; W. Fol, *Catalogue du musée Fol*, in-12, Genève, 1875, t. II, n. 2645-2650 ; Armellini, *Gli studi in Italia*, 1878, p. 178, dans *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande* ; voir : E. Aus'm Weerth, *Röm. Glassgefässer aus der Sammlung des Hernn Karl Disch*, 1864, t. XXXVI, p. 119 ; H. Düntzer, *Aus der Antikensammlung des Herrn Ed. Hordstadtt, in Köln*, 1867, t. XLII, p. 168 ; E. Aus'm Weerth, *Altchristl. Goldglasses vom Rhein*, 1878, t. LXIII, p. 99-114 ; E. Aus'm Weerth, *Zur Erinnerung an die Disch'sche Sammlüng röm. Gläser*, 1881, t. LXXI, p. 119 ; C. Bone, *Römische Gläser der Sammlung des Herrn Fr. Merkens in Köln*, 1886, t. LXXXI, p. 49-77 ; De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1864, p. 81, 89 ; 1868, p. 1 sq. ; 1874, p. 126 ; 1878, p. 163, pl. V, n. 1 ; 1882, p. 131, 137, 158, pl. VIII ; 1884-1885, pl. III, n. 1 ; 1890, pl. V, n. 1 ; 1897, p. 189 ; *Roma sotterranea*, t. III, p. 602 ; W. Fröhner, *Verres chrétiens à figures d'or Collections du château de Goluchów*), in-8°, Paris, 1899 ; O. Dalton, *Catalogue of christian antiquities*, in-4°, London, 1901, n. 598-641 ; *The gilded glasses in the catacombs*, dans *The Archaological journal*, 1901, p. 227-253 ; Ad. Ebner, *Die ältesten Denkmale der Christenthums in Regensburg*, dans *Römische Quartalschrift*, 1892, t. VI, p. 157 sq., pl. IX, X.

1. H. Vopel, *Die altchristlichen Goldgläser. Ein Beitrag zur altchristlichen*

changeur, marchand de vins, armateur [1], tailleur [2], mimes [3], cochers [4], bestiaire [5], boxeurs avec leur laniste [6].

Une des séries les plus largement représentées est celle qui montre deux époux seuls [7] ou accompagnés de leurs enfants au nombre d'un [8] ou de deux [9], une seule fois on rencontre un ménage chrétien ayant trois enfants [10], une fois quatre enfants [11], jamais plus. Cette série présente peu de variété, mais la suivante rachète amplement cette monotonie, celle-ci nous montre de petits tableaux de famille : une mère, sa petite fille et la bonne [12]; un enfant montrant le sein de sa mère qui l'a nourri elle-même [13] ; un enfant apprenant à lire entre ses parents [14]. La collection du British Museum est particulièrement riche en fonds de coupes à devises nuptiales, dans le genre de celles-ci : POMPEIANE THEODORA VIVATIS (*in*) ☧ [15]. On peut se demander toutefois si ces verres se donnaient aux époux le jour du mariage ou à l'occasion d'un anniversaire, puisque celui dont nous venons de transcrire la légende montre Pompeianus et Theodora avec leurs deux enfants.

Ce sont les verres offrant les sujets bibliques qui ont le plus d'importance pour nos études. La manière dont ces sujets sont traités procède de l'art des catacombes et de l'art nouveau ; plusieurs d'entre eux sont nouveaux en effet et ne se rencontrent ni sur les fresques

Kunst- und Kulturgeschichte dans *Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter* von J. Ficker, in-8°, Freiburg, 1890; O. Jozzi, *Vetri cimiteriali con figure in oro conservati nel museo Britannico*, in-8°, Roma, 1900.

1. Garrucci, *Vetri*, pl. XXXVII, n. 1-11.
2. *Id.*, pl. XXXIII, n. 1, 2, 3.
3. *Id.*, pl. XXXIX, n. 6.
4. *Id.*, pl. XXXIV, n. 1 ; pl. XL, n. 1, 2.
5. *Id.*, pl. XXXIV, n. 2, 4.
6. *Id.*, pl. XXXIV, n. 5.
7. *Id.*, pl. XXXIV, n. 7, 8.
8. Garrucci, *Vetri*, pl. XXVI, n. 11, 12; pl. XXVII, n. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 ; pl. XXVIII, n. 1, 2, 3, 4, 5, 6 ; pl. XXIX, n. 1, 2, 3; pl. XXXI, n. 3 ; pl. XXI, n. 5; pl. XXX, n. 3, 4, 5, 6; pl. XXXI, n. 2; pl. XXXII, n. 2.
9. *Id.*, pl. XXIX, n. 4 ; pl. XXX, n. 1, 2.
10. *Id.*, pl. XXXI, n. 4.
11. *Id.*, pl. XXXII, n. 3.
12. *Id.*, pl. XXXI, n. 1.
13. *Id.*, pl. XXXII, n. 1.
14. *Id.*, pl. XXXII, n. 2.
15. O. Dalton, *Catalogue*, n. 609 (= Garr., *Vetri*, pl. XXIX, n. 4, *Storia*, p. CXCVIII, n. 4; Vopel, n. 116).

ni sur les sculptures, sources ordinaires d'inspiration parmi les verriers ; ce sont par exemple : Joseph dans la citerne [1] (fig. 325), le supplice d'Isaïe [2], Daniel empoisonnant le dragon [3], Josué arrêtant le soleil [4]. Mais ce ne sont là que des exceptions.

Les verriers montrent une préférence marquée pour les épisodes de l'Ancien Testament : 1. Adam et Ève, 2. Noé, 3. le Sacrifice d'Abraham, 4. Joseph dans la citerne, 5. le Serpent d'airain, 6. Moyse frappant le rocher, 7. Retour des espions du pays de Chanaan, 8. Martyre



325. — Joseph dans la citerne, d'après Garrucci. *Vetri ornati di oro*, pl. III, 3.



326. — Les Mages, Cabinet Zschilli.

d'Isaïe, 9. Josué arrêtant le soleil, 10. Vision d'Ézéchiel (reviviscence des os desséchés), 11. Daniel parmi les lions, 12. Daniel empoisonnant le dragon, 13. les Trois Hébreux dans la fournaise, 14. Tobie [5], 15. Jonas, 16. Suzanne, 17. Job. Les épisodes du Nouveau Testament sont : 1. le Bon Pasteur, 2. les Mages (fig. 326), 3. le Miracle de Cana, 4. la Multiplication des pains, 5. la Guérison du paralytique, 6. la Guérison de l'aveugle-né, 7. la Résurrection de Lazare, 8. le Christ donnant la Loi [6].

1. Garrucci, *Vetri*, pl. III, n. 3.
2. *Id.*, pl. I, n. 2.
3. *Id.*, pl. III, n. 13.
4. *Id.*, pl. I, n. 2. On peut signaler encore comme une exception, le type de Suzanne entièrement nue, pl. III, n. 7.
5. Une seule figure et, sur un verre du cabinet Zschilli, deux figures; Vopel, *op. cit.*, p. 72, fig. 5.
6. Parmi les sujets de l'Ancien Testament, les n. 4, 5, 8, 9, manquent sur les fresques et sur les sarcophages, les n. 7, 10, 12, manquent sur les fresques ; parmi ceux du Nouveau Testament, le n. 3 est rare sur les sarcophages, le n. 6 rare sur les fresques, le n. 8 révèle l'influence des mosaïques au moins autant que l'influence des fresques. On trouvera d'utiles indications dans V. Schultze, *Archäologische Studien über altchristl. Monumente*, in-8°, Wien, 1880, p. 203-211 ; *Die Katakomben*, in-8°, Leipzig, 1882, p. 187-198 ; *Archäologie d. altchristl. Kunst*, in-8°, München, 1895, p. 306 sq. ; Th. Roller, *Les catacombes de Rome*, 1881, t. II, p. 222 sq. ; Gerspach, *L'art de la verrerie*, in-8°,

Ces compositions se ressentent, nous venons de le dire, de l'influence exercée sur les verriers par les fresques et les sarcophages qu'ils avaient sans cesse sous les yeux. Cette influence toutefois n'est pas si exclusive qu'elle ne laisse jour à l'originalité. Outre les sujets dont nous ne connaissons pas les équivalents hors de la verrerie chrétienne, nous rencontrons quelques ouvrages traités avec un souci d'indépendance, par exemple : Moyse frappant le rocher. Dans les fresques, nous trouvons un personnage jeune et imberbe, dans les sarcophages un vieillard barbu, les verres nous offrent le Moyse des fresques [1], mais ils empruntent aux sarcophages la forme du rocher, sauf sur le disque de Cologne, tout à fait original dans cette scène [2]. Plusieurs verres rappellent par leur disposition déco-

Paris, 1885, p. 65 sq. ; A. W. Franks, *Early Christian Glass*, dans *Fine arts quart. Review*, 1865, t. II, p. 378. Quelques ouvrages anciens peuvent encore aider à identifier les verres et permettre de les suivre dans leurs pérégrinations d'une collection dans une autre : W. Wackernagel, *Die Deutsche Glasmalerei, geschichtlicher Entwurf mit Belegen*, in-8°, Leipzig, 1855 ; M. A. Gessert, *Geschichte der Glasmalerei in Deutschland, und den Niederlandern, Frankreich, England, der Schweiz, Italien und Spanien von ihre Ursprung*, in-8°, Stuttgart, 1839 ; E. Garnier, *Histoire de la verrerie et de l'émaillerie*, in-4°, Tours, 1886. On trouvera dans le *Dictionn. d'arch. chrét.* un bon nombre de verres : fig. 54, 60, 73, 74, 100, 180, 181, 202, 213, 218, 333, 399, 401, 402, 403, 601 ; et dans Boldetti, *Osservazioni*, p. 14, 60, 191, 192, 194, 197, 200-202, 205, 208, 212, 216, 334, 514 ; Garrucci, *Storia*, pl. 169-203, 460 ; L. Perret, *Catac.*, t. IV, pl. XXI-XXXIII ; F. X. Kraus, *Die christliche Kunst in ihrem frühesten Anfängen*, in-8°, Leipzig, 1873, p. 135-144 ; *Roma sotterr.*, *Die römisch. Katakomben*, in-8°, Freiburg, 1879, p. 328 ; *Realencyclop.*, 1880, t. I, p. 609 sq. ; *Gesch. der christl. Kunst*, 1896, t. I, p. 479 sq. ; Smith Cheetham, *Dictionary*, 1875, p. 730 ; Martigny, *Dictionn.*, 1877, p. 327 sq. ; A. Chabouillet, *Catalogue des camées et pierres gravées*, in-16, Paris, 1858, n. 3471-3473 ; Armellini, *Il cimetero di S. Agnese*, in-8°, Roma, 1880, pl. IX. Cf. *Bull. di arch. crist.*, 1874, pl. X, n. 1.

1. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1878, pl. V, n. 1.

2. *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*, 1867, t. XLII, pl. V. Le verrier a voulu représenter non seulement la source sortant du rocher, mais la multitude qui se précipite pour s'abreuver, de là, une mêlée de têtes, de mains, de pieds, qui avait fait croire que la scène représentait la vision des ossements desséchés dans Ezéchiel, *Kölner Pastoralblatt*, 1867, p. 42-56. E. Aus'm Weerth, dans *Jahrb. d. Ver. von Alterth. in Rheinl.*, 1867, t. XLII, p. 219-220, croit avec Düntzer, *id.*, p. 168, que ce verre est un simple objet décoratif. F. X. Kraus, *Realencyclop.*, t. I, p. 619-620 ; *Gesch. d. altchr. Kunst.*, t. I, p. 481. Entré, en 1868, dans la collection du British Museum. O. Dalton, *Catalogue of antiquities*, n. 628 ; Nesbitt, *Catalogue of the collection of glass formed by Felix Slade esq.*, in-8°, London, 1871, p. 50-52 ; Vopel, *op. cit.*, n. 291, p. 2, 16, 66, 69, 73, 76, 83.

rative le plat de Podgoritza et le plafond des cubicules des catacombes avec leur médaillon central autour duquel rayonnent des



327. — Coupe de Cologne,
d'après *Jahrb. des Vereins von Alterthumsfreunden in Rheinlande*. 1867, t. XLII, pl. 5.

compartiments ornés de sujets bibliques. Le plus remarquable de ces verres est celui qui fut trouvé à Cologne, dans une tombe de l'Ursulagartenstrasse, en 1866 (fig. 327). Il mesure environ 0 m 20 de diamètre et on a supposé sans preuve, qu'il avait pu servir de patène pour déposer une hostie dans le cercueil d'un défunt [1]. Nous avons ici un produit de l'industrie des verreries des bords du Rhin.

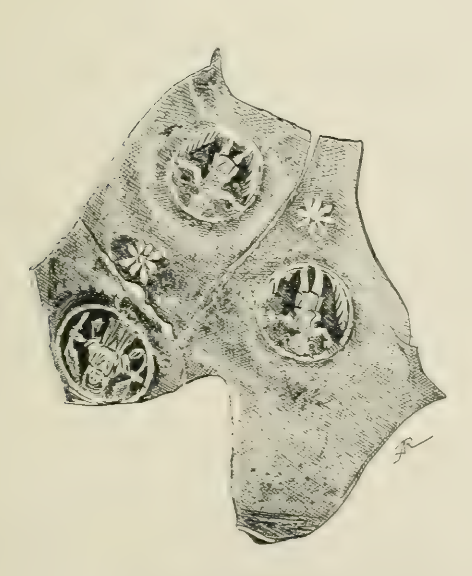
1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 1757. Sur l'usage analogue de déposer le précieux sang avec un cadavre, cf. J. Pilloy, *La gourde de Concevreux* (*Aisne*), dans le *Bull. arch. du Comité*, 1903, p. XXVIII-XXX, 460-468.

Des compositions nouvelles ou bien traitées d'une manière originale et la technique habile et soignée ne permettent pas de faire dater ce verre plus tard que le milieu du IVe siècle ; il est probablement plus ancien et remonte même au IIIe siècle [1]. Les reproductions qu'on en peut donner sont ou trop nettes ou trop vagues, et on peut dire que ce monument est du nombre de ceux qu'on ne saurait reproduire. La décoration se compose de feuilles d'or et d'argent découpées et agrémentées par places de traits de pinceau rouges ou verts ; le fond est bleuté. La bordure est divisée en huit compartiments irradiant un médaillon central qu'entourait un filet dentelé, mais dont il ne subsiste que de rares fragments. Peut-être y voyait-on le Bon Pasteur, ce que laisserait croire la légende : EC(*ce*) DVLCI (*s*)... Les huit compartiments offrent les sujets suivants : 1. Jonas jeté au monstre ; à l'horizon, un autre navire ; dans le ciel, une colombe ; la mer est de couleur vert-bleu. — 2. Le monstre vomissant Jonas et, à l'horizon, Jonas couché sous le cucurbite, mer bleue. — 3. Daniel priant entre quatre lions, fond d'arbres verts, Daniel est jeune et imberbe, il porte une tunique d'argent ou d'or pâle avec *clavi* et bandes rouges. — 4. Les trois Hébreux entièrement nus, dans un four de maçonnerie en argent ou en or pâle, flammes rouge et or. Un des jeunes hommes, celui du milieu, est vu de face, ceux de chaque côté sont de profil. — 5. Sacrifice d'Abraham [2]; figure imberbe, vêtue de la tunique avec *clavi* rouges et du *pallium* posant la main sur la tête d'un personnage de taille minuscule. A droite, autel ou tour en maçonnerie, arbre à deux panaches. — 6. Sujet incertain [3]. Figure d'orante derrière un mur en maçonnerie au pied duquel un bœuf est couché faisant face à un autre animal, fond d'arbres. — 7. Le paralytique emportant son lit. — 8. Adolescent vêtu de la tunique et du *pallium*, tenant d'une main la baguette divinatoire, regardant devant une surface bordée de chaque côté par un trait ondulé. Une tête, deux mains, deux pieds et d'autres taches indistinctes figurent la foule se précipitant sur la source que fait couler Moyse.

1. O. Dalton, *op. cit.*, p. 126.

2. Cette composition a reçu différentes interprétations ; outre celle que nous donnons on a proposé d'y voir : le retour à la santé de Nabuchodonosor, l'ange amenant Habacuc à Daniel, la guérison de l'aveugle-né.

3. On a proposé ici : la Nativité, Daniel et Nabuchodonosor changé en bête, Suzanne et les deux vieillards symbolisés par des animaux. Cf. *Kunstgewerbeblatt*, nouv. série, 1893-1894, t. v, p. 17 sq. : Luthmer, *Hinterglasmalerei* ; *Id.*, t. VII, 1895-1896, p. 133 sq. ; A. Kisa, *Kunsthandwerk am Rhein.*



328. — Coupe de Saint-Séverin, à Cologne,
d'après une photographie.

Le British Museum possède un autre verre de la plus grande beauté en trois fragments trouvés près de Saint-Séverin, à Cologne [1]. Ce verre diffère par la technique des ouvrages que nous venons de décrire. Il consiste en débris d'une patène de verre translucide dans lequel, tandis qu'il était en fusion, on a inséré de petits médaillons confectionnés à part et protégés chacun par un verre vert ou bleu. Vingt-un de ces médaillons sont restés encastrés dans les fragments de la patène ; les plus larges ont un pouce environ de diamètre, les plus simples sont semés de fleurettes. La disposition n'est pas arbitraire, on a obéi à l'idée de présenter un développement concentrique, en prenant soin de rapprocher les médaillons représentant les divers moments d'un épisode, par exemple : un navire monté par quatre hommes dans un médaillon, à droite un autre médaillon avec le monstre marin engloutissant Jonas, à gauche troisième médaillon avec le monstre rejetant Jonas ; ainsi pour Daniel, ainsi pour les trois jeunes Hébreux. Les sujets représentés sont : Moyse avec la baguette divinatoire, Adam et Ève, le Sacrifice d'Abraham, Suzanne [2], Jonas, Daniel, les Trois Hébreux. La patène est arrondie à la base et ses bords sont légèrement relevés. L'extrémité supérieure est marquée d'un double filet parallèle dont quelques traces subsistent (fig. 328).

Ce qui donne à cette patène une importance considérable, c'est un texte du *Liber pontificalis* attribuant au pape Zéphirin une ordonnance aux termes de laquelle les ministres entourant l'évêque pendant le sacrifice tiendraient des patènes de verre avec des pains en forme d'échaudés qui serviraient à la communion des fidèles. A vingt années de là, le même document nous dit que l'on faisait usage de patènes d'argent, mais l'usage des patènes de verre ne laissa pas de se maintenir pendant tout le IVe siècle. A des monuments d'une technique et peut-être d'une destination semblable à celle de la patène de Cologne se rapportent ces disques de module minuscule, n'ayant pu servir de fonds de coupe et trouvés dans les cata-

1. E. Aus'm Weerth, *Römische Glasgefässe aus der Sammlung des Herrn Karl Disch*, dans *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*, 1864, t. XXXVI, p. 119-128, pl. III : De Rossi, *Bull. di arch. christ.*, 1864, p. 89-91, pl. : O. Dalton, *Catalogue of christian antiquities*, 1901, n. 629, pl. XXX. Entré au British Museum en 1881. Nous n'énumérons pas ici plusieurs reproductions inexactes ou fantaisistes ; celle de Garrucci, *Storia*, pl. 170, n. 1, est insuffisante.

2. Ou bien une orante.

combes [1]. L'exacte ressemblance entre les uns et les autres porte à leur attribuer une même origine qui serait une officine romaine.

Une série non moins curieuse que celle que nous venons d'étudier comprend les verres qui présentent les images des saints. Ici nous trouvons surtout l'influence des mosaïques, par exemple sur un verre représentant le Christ donnant la Loi [2]. Un charmant verre doré du musée de Parme nous montre le buste du Christ dans un médaillon central autour duquel rayonnent les douze apôtres debout [3], composition qu'il faut rapprocher de la coupole du baptistère des Orthodoxes, à Ravenne ; parfois, faute d'espace, on se contente de représenter six apôtres [4].

Parmi les figures de saints, on trouve la Vierge Marie entre saint Pierre et saint Paul [5], Marie en orante [6], ou bien ce sont des réunions de saints auxquelles préside le Christ [7]. Puis vient l'importante série des bustes des deux apôtres, saint Pierre et saint Paul [8] affrontés, ou bien vus de face et réunis [9], ou enfin isolés [10].

Tantôt les deux figures sont séparées par un symbole : chrisme, couronne ou par le Christ lui-même ; tantôt elles sont face à face comme dans certaines médailles impériales, tantôt les deux profils sont superposés à une légère distance l'un de l'autre, comme dans un fond de coupe du musée Fol, composé de deux feuilles minces de verre opalin entourées d'un bourrelet de couleur bleu saphir [11]. Les princes des apôtres sont souvent réunis à d'autres saints, mais la fracture des verres ne permet pas toujours de restituer les noms avec certitude. Cette catégorie de verres à fond d'or présente un

1. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1864, p. 90.

2. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 200, 239.

3. Garrucci, *Vetri*, pl. XIX, n. 4.

4. J. E. Weis Liebersdorf, *Christus und Apostelbilder*, in-8°, Freiburg, 1902, p. 124, fig. 53. La réduction du nombre des apôtres fait également partie des traditions monumentales. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 206.

5. Garrucci, *op. cit.*, pl. IX, n. 6, 7.

6. *Id.*, pl. IX, n. 8, 9.

7. A. Pératé, *L'archéologie chrétienne*, 1892, pl. 355, fig. 245.

8. Garrucci, *Vetri*, pl. X, n. 2, 4 ; pl. XI, n. 7 ; pl. XII, n. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 ; pl. XIII, n. 1, 2, 4 ; pl. XV, n. 1, 3, 4.

9. *Id.*, pl. X, n. 6 ; pl. XI, n. 1, 3, 4, 5, 6 ; pl. XIII, n. 2, 3 ; pl. XIV, n. 6, 8 ; pl. XV, n. 2, 5.

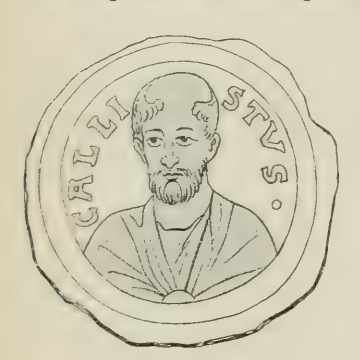
10. *Id.*, pl. X, n. 1, 3, 5, 7 ; pl. XIV, n. 3, 5, 7 ; J. Ficker, *Die Darstellungen der Apostel in der altchristliche Kunst*, 1887, p. 48-60.

11. W. Fol, *Catalogue du musée Fol*, in-8°, Genève, 1875, n. 2645, p. XI, n. 3.

certain intérêt pour l'histoire du calendrier romain et du culte des saints étrangers. M. H. Vopel a ingénieusement observé que les noms qui se rencontrent sur un même verre se trouvent également rapprochés dans le calendrier, par exemple : Notre-Seigneur et saint Étienne (décembre) ; sainte Agnès et saint Vincent (janvier) ; saint Sixte, saint Laurent, saint Hippolyte, saint Timothée (août). Les noms des saints relevés sur les fonds des coupes sont ceux de :

Agnès	Jonanes (=Joannes)	Petrus
Callixtus	Judas	Filpus (= Philippus)
Castus	Julius	Protus
Cyprianus	Justus	Silvanus
Damas(us)	Laurentius	Simon
Dion	Lucas ·	Istefanus (= Stephanus)
Electus	Marcellinus	Sustus (= Sixtus)
Felix	Maria	Timotheus
Florus	Pastor	T(h)omas
Genesius	Paulus	Ursus
Poltus (=Hippolitus)	Peregrina	Vincentius

La disposition diffère peu d'un verre à l'autre, c'est presque toujours un médaillon central avec une série de bustes ou de figures debout qui rayonne à l'entour. Parfois une inscription, un portique complète la décoration. Quand le verre représente une seule sainte ou un seul saint, celui-ci est généralement vu debout et en pied [1].



329. — Fond de verre, d'après Garrucci, *Vetri ornati di oro*, pl. XIX, n. 2.

Les verriers chrétiens se sont encore exercés à dessiner le portrait ; nous possédons celui du pape saint Callixte qui est d'une finesse irréprochable [2] (fig. 329), celui de Marcellin d'un art moins sûr [3] ; sainte Agnès est traitée avec grâce et la Vierge Marie, ou une sainte portant ce nom, est représentée avec une

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 218.

2. A. Chabouillet, *Catalogue général des camées et pierres gravées*, in-16, Paris, 1858, n. 3473, diamètre 40 millimètres. Chabouillet le croit du ve siècle, il est plus ancien certainement ; Garrucci, *Vetri*, pl. XIX, n. 2.

3. *Id.*, pl. XIX, n. 3.

grâce digne de l'antique [1] (fig. 330). Quelques verres sont plus curieux encore. « Un disque de petite dimension au milieu duquel est dessinée une cabane de paille ou de roseau, en forme de ruche, a été trouvé à Rome. De l'entrée de la cabane, qui se trouve à gauche, sort jusqu'à mi-corps une brebis couchée. Au sommet du *tugurium* se dresse une palme ou un bouquet d'épis vers lequel vole une colombe. En légende ΚΟΝΙΛΙΑ ΚΑΙΛΕϹΤΙΝΑ ΠΙΕ ΖΗϹΕ [2]. » Ces sortes de médaillons, de même



330. — Fond de verre, d'après Garrucci, *Vetri ornati di oro*, pl. IX, n. 10.

que ceux qui ornent la patène du British Museum, étaient quelquefois sertis dans une monture métallique et devenaient des amulettes [3] (fig. 331). Un bel exemplaire trouvé au cimetière de Domitille portait ce mot : AVS || ONIO || RVM [4] qui est le nom d'une grande famille romaine du IVe siècle ; un verre du *Campo santo* à Rome porte ces mots : IVSTINIANVS SEMPER AVG. Ce qui nous invite à placer tous nos verres à fond d'or entre la première moitié du IIIe siècle et le VIe siècle [5].



331. — Un mage, verre doré en amulette.

1. *Id.*, pl. IX, n. 10. Cf. A. Kisa, *Die antiken Gläser der Frau Maria von Rath zu Köln*, in-8°, Bonn, 1899, p. 92-100.

2. E. Le Blant, dans les *Comptes rendus de l'Acad. des inscript.*, 1887, t. XV, p. 212. Voir les n. 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, du *Catalogue du musée Fol.*

3. Garrucci, *Vetri*, pl. IV, n. 9, conservé au musée du Vatican a été trouvé dans la tombe d'un enfant au cimetière de Priscille en 1766 ; *Id.*, p. 13, un mage portant les présents, serti dans une monture de fer.

4. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1882, p. 98, pl. VII, n. 2 ; M. Armellini, *I vetri cristiani della collezione di Campo Santo*, dans *Römische Quartalschrift*, 1892, t. VI, p. 56.

5. V. Schultze, *Die Katamben*, p. 192, 195-196, cherche à abaisser le plus

VI. Verres peints.

Avant de quitter ce vaste sujet de la verrerie chrétienne il nous reste à signaler en quelques mots les verres peints. Nous n'en con-



332. — Galla Placidia, Valentinien et Honoria (?), d'après une photographie.

naissons qu'un petit nombre dans lesquels on semble avoir eu l'intention de reproduire un portrait ou, du moins, d'arriver à une

possible la date des verres dorés. On a invoqué la présence du monogramme sur plus de vingt exemplaires, soit seul, soit dans une couronne, soit avec αω, mais, sauf une exception, c'est toujours le plus ancien type qu'on rencontre, celui qui dominera au IVe siècle et disparaîtra au Ve. L'exception unique est celle du diadème égyptien dont nous avons parlé. La croix simple est tout à fait rare. *Vetri*, pl. XLI, n. 4.

sorte de ressemblance. E. Le Blant signale une gracieuse tête d'adolescent peinte sur verre et qu'il ne fait pas remonter au delà du VIe siècle [1], Boldetti rapporte avoir trouvé une tasse entière dans le



333. — Fragment de vitrail, d'après *Bullet. di archeol. crist.*, 1873, pl. III.

fond de laquelle était représentée, en différentes couleurs, la tête du Sauveur [2]. Un des plus beaux verres peints est celui que conserve le musée chrétien de Brescia et sur lequel Odorici et Sala croient reconnaître les portraits de Galla Placidia, de Valentinien

1. E. Le Blant, *Monuments chrétiens inédits*, dans le *Bull. archéol. de l'Athenaum français*, 1856, t. II, p. 9, pl. I, n. 14. On peut en rapprocher un médaillon chrétien en verre irisé et doré, orné d'un buste d'adolescent imberbe, vu de face, entre deux palmes formant couronne. Cet objet provient d'Italie et fait partie des collections du Louvre. *Bull. de la Soc. nat. des antiq. de France*, 1901, p. 357.

2. Boldetti, *Osservazioni*, p. 189.

et d'Honoria ses enfants [1], tandis que d'autres y voient Ausa avec le jeune Aderchius et Angilsperga. Si on adopte la première opinion, on se trouve amené à reporter le verre à une date antérieure à l'année 425, date à laquelle Théodose II donna les insignes impériaux au jeune Valentinien qui ne porte ici que la tunique et la robe prétexte (fig. 332).

Proche d'un *loculus* taillé dans un arénaire de la voie Salaire nouvelle fut trouvé un disque de verre unique en son genre. Le dessin que nous en donnons est au tiers environ de l'original (fig. 333). On y a représenté des oiseaux et des fruits, mais la technique diffère assez de celle des verres servant aux incrustations [2]. Nous n'avons pas ici une pâte de verre coloriée étendue en guise d'émail, pas plus qu'une application maintenue entre deux plaques de verre soudées, mais une véritable peinture sur la face inférieure d'une large plaque de cristal, de la même manière que procèdent de nos jours les verriers de la Chine et du Japon [3]. « A quoi fut employé ce verre peint dont les dimensions, lorsqu'il était intact, pouvaient atteindre au moins quarante centimètres ? A mon timide avis, répondait Ch. de Linas, ce disque offre l'échantillon d'une espèce de vitraux semi-opaques, destinés au revêtement des parois, décor que les chances de la cuisson devaient rendre singulièrement coûteux et qui représentait un article de grand luxe [4]. » Un hypogée chrétien de la voie Salaire nouvelle a fourni un verre qui doit être rapproché du précédent. C'est la même technique, mais cette fois on avait représenté des personnages minuscules dont on aperçoit encore quelques traces ainsi que des caractères grecs qui permettent de lire le nom de Moyse. E. Stevenson et Liell ont pensé que ces plaques servaient à la décoration des murs et du plafond des appartements ; cette opinion ne paraît pas soutenable pour la variété d'objets enluminés dans des proportions aussi exiguës que le disque dont nous parlons. Les dimensions des figures et leur style font plutôt penser aux miniatures des manuscrits dans le genre de celles du Virgile du Vatican ou de l'Homère de l'Ambrosienne ou du Pentateuque d'Ashburnam. Le développement et la multiplication des épisodes historiques dans

1. Odorici, *Antichità cristiane di Brescia*, in-4°, Brescia, 1844 ; Sala, *Illustr. di monumenti antichi posseduti della Queriniana*, in-8°, Milano, 1843.

2. Helbig, dans *Bull. dell' Istituto di corrisp. archeol.*, 1873, p. 43, 44.

3. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1873, p. 21, pl. III, n. 1.

4. Ch. de Linas, *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, in-8°, Paris, 1877, t. I, p. 192.

l'art chrétien commence par les miniatures des manuscrits. L'évangéliaire de Rossano en est devenu une nouvelle preuve. La découverte d'un fragment de verre peint, qui doit remonter au IVe siècle [1], est une attestation et un jalon de grande importance pour l'histoire générale de l'art [2].

VII. Les verres francs.

La verrerie franque à emblèmes chrétiens réclame une mention spéciale à raison de son originalité. Les cimetières de l'époque franque témoignent que la verrerie était peu répandue ; les fouilles donnent ordinairement pour la verrerie et la poterie la proportion d'un contre cinquante, sauf dans les cimetières de Mayot et Anguilcourt-le-Sart [3] où cette proportion est de huit ou dix contre cinquante. Les verriers francs, à l'encontre d'autres artisans, paraissent s'être montrés peu soucieux de leur fabrication ; aussi suivit-elle entre le IVe et le VIe siècle le courant de l'universelle décadence. Au IVe siècle la pâte est généralement très limpide, translucide et incolore. Deux siècles plus tard on constate que ces qualités ont disparu ; le jaune, le bleu pâle, le verdâtre dominent ; en revanche, la coulée est exempte des bulles et filandres si fréquentes au IVe siècle. Non seulement la coloration et la forme ont perdu de leur netteté et de leur pureté, mais le nombre des modèles s'est déplorablement réduit à cinq ou six types invariables. Au premier abord il est aisé de distinguer les produits du IVe et ceux du VIe siècle grâce à une particularité : l'ornementation en filets de verre amollis par la lampe et fixés — collés pour ainsi dire — sur la panse ou le goulot des bouteilles, flacons, coupes et gobelets, si commune au IVe siècle est presque entièrement abandonnée au VIe. « Les verriers francs savaient cependant aussi enjoliver leurs œuvres, mais c'était à l'aide d'un autre procédé d'une exécution beaucoup plus facile. Ils se servaient pour cela d'une pâte d'émail plus ou moins liquide qu'ils appliquaient à froid à l'aide du pinceau. Comme cet émail se fondait à une température un peu inférieure à celle qui aurait pu déformer le verre, on voit qu'il suffisait de faire recuire les pièces décorées pour fixer

1. *Bull. di arch. christ.*, 1883, p. 72.
2. *Id.*, 1882, p. 73-74.
3. Canton de La Fère, arrondissement de Laon (Aisne). Les fouilles de ces deux cimetières remontent à 1896.

très solidement l'ornementation. Quelquefois la pâte d'émail était très liquide, l'épaisseur des applications était alors presque insensible et les filets devenaient capillaires ; mais on pouvait, à l'aide d'une sorte de barbotine, obtenir de gros filets saillants ou des rinceaux d'un charmant effet. Les boutons blanchâtres, qui souvent terminent les vases à fond conique et à panse déprimée, ont parfois le diamètre d'un gros pois [1]. » Les fouilles de Mayot ont fourni un spécimen bien conservé de cette fabrication. C'est un cornet de verre bleuâtre dont l'ouverture très évasée est cerclée de multiples filets d'émail blanc de l'épaisseur d'un fil. L'extrême pointe se termine par une boule de laquelle part un fil assez gros et saillant qui se développe en spirale jusqu'à la naissance de la partie cylindrique. Celle-ci offre six boutons de verre transparent figurant les points d'attache d'un lambrequin en forme de draperie dont les plis, figurés par des filets d'émail, vont en s'élargissant des extrémités au milieu [2] (fig. 334). La ductilité de la pâte ainsi employée permettait d'obtenir des combinaisons artistiques d'un effet assez heureux. Une sépulture de guerrier trouvée à Anguilcourt-le-Sart renferme, parmi beaucoup d'autres objets [3], une « coupe de verre verdâtre dont toute l'étendue de la surface extérieure avait été décorée à l'aide de rinceaux circulaires qui, en se croisant et se recroisant, s'amincissant aux extrémités pour s'élargir sur les bords de la coupe, produisaient dans l'ensemble une fleur ornementale qui avait l'aspect d'une tulipe. La



334. — Verre bleuâtre, d'après le *Bull. archéol. du Comité des trav. historiques*, 1897, p. 225.

1. J. Pilloy, *Les verres francs à emblèmes chrétiens*, dans le *Bull. archéol. du Comité*, 1897, p. 225. Cf. J. Cochet, *La Normandie souterraine*, in-8°, Paris, 1885, p. 183.

2. Pilloy, *op. cit.*, p. 225-226.

3. Une lance, un angon, une francisque, une grande épée dont le fourreau avait été garni dans sa partie supérieure de deux tringles d'argent. La boucle du ceinturon était un riche bijou. L'anneau, l'ardillon et la plaque de bronze doré sont décorés de grenats, sauf dans deux loges centrales où ces pierres ont été remplacées par un émail blanc au centre duquel est incrusté un petit anneau d'émail noir. Aux angles, il y a aussi de petites cases remplies d'émail blanc. On voit par cette description qu'il s'agit d'une tombe opulente.

hardiesse de l'exécution, alliée à une entente parfaite des principes de l'art décoratif, avait fait de cette toute simple calotte de verre un objet d'une grande valeur artistique »[1].

Outre ces cornets à panse rentrante et base conique[2], les verriers francs fabriquaient des coupes de forme très simple, sans pied, dont le diamètre variait de 8 à 12 centimètres et la profondeur de 4 à 6 centimètres. A Mayot et à Arcy-Sainte-Restitute[3] on a recueilli deux bouteilles à large base couvertes d'ondulations en émail blanc. Outre la fabrication utilitaire, les verriers abordaient aussi la fabrication de luxe. A Arcy-Sainte-Restitute on a trouvé un collier composé de 220 perles de verroteries et un vase en terre dont la panse était percée d'ouvertures rondes pour y enchâsser des lentilles de verre blanc[4].

Toutefois nous devons faire remarquer que le procédé de décoration du verre au moyen de l'émail, fréquent en Picardie, se montre rarement ailleurs. Les verreries de la région de la Meuse et de celle du Rhin n'en font pas usage[5]; celles de Selzen remplacent le fond conique par la base bombée sans bouton, qui paraît bien être une particularité des ateliers du nord de la France. « Ce qui caractérise aussi la verrerie franque, ce sont les dessins par impression que l'on voit quelquefois sur le fond des coupes, impression obtenue par l'application sur la pièce, remise au feu et ramollie, d'un moule en relief, de terre cuite probablement. Ce n'est cependant pas une nouveauté, car on sait que c'est par le même procédé, qu'au IIIe siècle, on inscrivait sur le fond des barillets le nom du fabricant[6]. » Divers

1. J. Pilloy, *op. cit.*, p. 226.

2. Cette forme est typique, on la rencontre dans tous les cimetières francs de la Gaule-Belgique et même dans ceux d'Outre-Rhin.

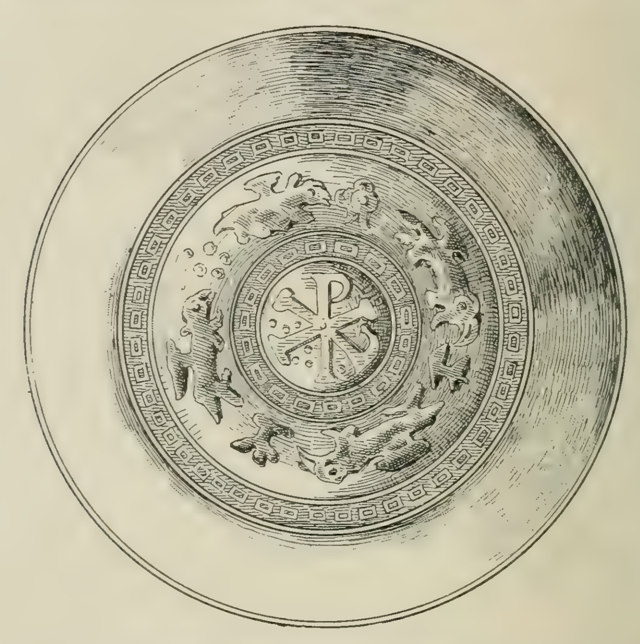
3. *Album Caranda*, pl. XXXVIII, n. 5.

4. F. Moreau, *Album Caranda*, pl. M et N. Une semblable disposition aura pu être inspirée par des objets tels que le verre à bossage du British Museum, cf. E. Garnier, *Histoire de la verrerie et de l'émaillerie*, in-8°, Tours, 1886, p. 41, fig. 20. Sur les perles de verre, cf. J. Cochet, *Le tombeau de Childéric*, in-8°, Paris, 1859, p. 28, 308, 315, 316; *La Normandie souterraine*, in-8°, Paris, 1855, p. 67, 149, 271-278, 348-350, 369-370, 433-434; *Sépultures gauloises, romaines, franques et normandes*, in-8°, Paris, 1857, p. 115, 168, 181, 187-188, 195, 425.

5. Aucun exemplaire dans les riches collections du musée de Namur; aucune mention dans Lindenschmit, *Handbuch der deutschen Alterthumskunde. Uebersicht der Denkmale und Gräberfunde frühgeschichtlicher und vorgeschichtlicher Zeit.* I. *Die Alterthümer der merovingischen Zeit*, in-8°, Braunschweig, 1886.

6. Pilloy, *op. cit.*, p. 228.

spécimens nous sont connus. L'un d'eux provient d'Armentières [1] ; il offre, dans la partie centrale, un chrisme sous la forme d'étoile à six rais, la boucle du *rho* majuscule n'étant pas visible. Autour de



335. — Coupe du musée de Namur,
d'après le *Bull. archéol. du Comité des trav. historiques*, 1897, p. 229.

ce chrisme ondule une tige sarmenteuse à laquelle se relient, par de tout petits pédoncules, six folioles cordées et pointues dont la surface est couverte d'imbrications à la façon des pommes de pin, à moins que ce ne soient des grappes de raisin. Le type que nous venons de décrire a dû jouir d'une certaine vogue, car on le retrouve sur plusieurs exemplaires différant les uns des autres par de légères variantes. Le musée de Namur conserve une coupe presque semblable, à la différence qu'entre les folioles quadrillées pendent des raisins. Deux autres coupes du même musée proviennent l'une d'Épraves, l'autre de Namur même. La première offre un monogramme occupant le fond du vase et une partie de la panse ; la deuxième présente un chrisme formé de deux *rho* majuscules séparés par un I. Les jambages de ces trois lettres sont séparés par deux séries de trois perles saillantes et une perle isolée. Le tout

1. Arrondissement de Château-Thierry (Aisne).

enfermé dans un anneau composé de deux filets enfermant une quantité de petits rectangles. Sur la panse, la zone limitée par deux bordures semblables à celle que nous venons de décrire est occupé par une série d'animaux fantastiques, quadrupèdes à tête d'oiseau, séparés par des fleurons [1] (fig. 335). A Sablonnières (Aisne) et à Saint-Quentin d'autres coupes ornées de sujets en relief se rattachent certainement à la symbolique chrétienne [2], mais elles offrent moins d'intérêt que la série qui précède et à laquelle se rattache la coupe de Mayot [3]. Celle-ci mesure 11 centimètres de diamètre et 4 centimètres en hauteur. A la partie centrale, un chrisme est enfermé dans un cercle de 3 centimètres et demi de diamètre. Ce médaillon central est encadré par deux bordures circulaires, l'une composée de traits parallèles rayonnants, l'autre de semblables traits inclinés. Plusieurs filets d'émail blanc décorent les bords de la coupe.

Les produits que nous venons de mentionner, rapprochés des monnaies trouvées dans les mêmes fouilles, ne peuvent appartenir qu'au VIe siècle à ses débuts. Ainsi, à cette date, au confluent de l'Oise et de la Serre se trouvait une population aisée et chrétienne. Nous y voyons faire usage d'un procédé de fabrication qui se retrouve dans la province de Namur, c'est-à-dire à une distance considérable du Laonnais et Soissonnais, et ce procédé consistant en une pression exercée sur le verre ramené à l'état plastique par une chaleur modérée, remplace celui de la gravure en faveur au IVe siècle. Il est possible qu'il ait existé au VIe siècle, aux environs du confluent de la Serre et de l'Oise, une verrerie importante faisant usage des sables du Soissonnais auxquels s'approvisionne de nos jours la glacerie de Saint-Gobain. De ce centre, l'exportation, par les voies fluviales, aurait répandu ses produits dans l'Entre-Sambre-et-Meuse et la Gaule-Belgique. « Mais ce qui, d'un autre côté, est certain, c'est qu'au IVe siècle, il existait une verrerie dans la province de Namur. En effet, bien que les verres de Furfooz, de Spontin, de Samson aient des formes identiques à celles des verres de la même époque que nous trouvons à Homblières et à Vermand, la matière n'est pas la même ici que là-bas ; autant dans la région de l'Oise elle est incolore généralement, autant en Belgique et dans le Luxembourg elle est impure et colorée en jaune ou en vert par les oxydes dont sont chargés les sables belges. Puis, il y a dans le travail une

1. Pilloy, *op. cit.*, p. 229.
2. *Id.*, p. 230.
3. *Id.*, p. 231.

sorte de rudesse, d'inhabileté qui distingue très visiblement les produits belges de ceux, bien plus parfaits, de la Picardie. Il a dû en être de même au VI[e] siècle. Nous penchons donc pour la seconde hypothèse et nous avons la conviction, en présence surtout de la similitude des produits des deux pays, quant à forme surtout, que si les officines étaient permanentes, les ouvriers verriers devaient aller souvent des unes aux autres, tout comme cela existe encore de nos jours[1]. »

Nous bornons notre étude aux seuls ouvrages de fabrication chrétienne, nous n'avons donc rien à dire à cette place des vases et coupes de verre francs, saxons ou allemands, que le sol de la Gaule, de la Belgique et des bords du Rhin a rendus avec profusion, ceux qui portent des emblèmes chrétiens ont été mentionnés ou décrits au cours de ce chapitre.

VIII. Bibliographie.

G. d'Adda, *Ricerche sull' arte e sull' industria romana. Vasa vitrea diatreta*, in-4°, Milano, 1870. — S. d'Agincourt, *Histoire de l'art*, in-fol., Paris, 1823. *Peinture*, pl. XII, n. 22-27. — P. Allard, *Verres chrétiens des premiers siècles conservés dans une collection rouennaise*, dans les *Précis des trav. de l'Acad. de Rouen*, 1890, p. 227-236, et dans la *Revue catholique de Normandie*, 1891. — Arigoni, *Numismata quaedam cujuscumque formae et metalli*, in-4°, Tarvisii, 1754. — M. Armellini, *I vetri cristiani della Collezione di Campo Santo*, dans *Römische Quartalschrift*, 1892, t. VI, p. 52-57, pl. II-III ; — Le même, dans *Gli studi in Italia*, 1878, p. 178 ; *Il cimitero di S. Agnese*, in-8°, Roma, 1880, pl. IX. — Arneth, *Die antiken Cameen des k.k. Münz und Antiken Kabinettes in Wien*, in-8°, Wien, 1849. — E. Aus'm Weerth, *Römische Glassgefässe aus der Sammlung des Herrn Karl Disch*, dans *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden in Rheinlande*, 1864, t. XXXVI, p. 119-128, pl. III ; 1867, t. XLII, p. 219-220 ; *Altchristliche Goldglasses von Rhein*, dans le même recueil, 1878, t. LXIII, p. 99-114, pl. V ; LXIV, p. 119-128 ; LXIX, p. 50 ; *Zur Erinnerung an die Disch'sche Sammlung röm. Gläser*, dans le même recueil, 1881, t. LXXI, p. 119. — Bianchini, *Demonstratio historiae ecclesiasticae quadripartitae*, in-fol. Romae, 1743, t. I, part. 2, p. 308 ; *Anastasii opera*, in-fol., Romae, 1718-1735. — Boldetti, *Osservazioni*, in-fol., Romae, 1720. — C. Bone, *Römische Gläser der Sammlung des Herrn Fr. Merkens in Köln*, dans *Jahrb. d. Vereins v.*

1. Pilloy, *op. cit.*, p. 232-233.

Alterth. in Rheinl., 1886, t. LXXXI, p. 49-77. — Bottari, *Sculture e pitture*, in-fol., Romae, 1734-1754. — Bosio, *Roma sotterranea*, in-fol., Roma, 1632, p. 505-509. — L. Bruzza, dans *Bull. di arch. comunale*, 1882, p. 180-190. — Buonarotti, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure trovati ne' cimiteri di Roma*, in-4°, Firenze, 1716. — C. Cavedoni, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi di vetro con figure in oro*, in-8°, Modena, 1859. — A. Chabouillet, *Catalogue des camées et pierres gravées*, in-16, Paris, 1858. — Christ und Lauth, *Catalog. des königl. Antiquariums in München*, in-8°, München, 1870. — L. A. Cotta, *Museo Novarese*, in-fol., Milano, 1701. — O. M. Dalton, *Catalogue of christian antiquities*, in-4°, London, 1901 ; *The gilded glasses in the catacombs*, dans *The archeological Journal*, 1901, p. 227-253 ; — Deville, *Histoire de la verrerie*, in-4°, Paris, 1873. — H. Düntzer, *Aus der Antikensammlung des Herrn Ed. Hordstadt in Köln*, dans *Jahrb. d. Vereins v. Alterth. in Rheinl.*, 1867, t. XLII, p. 168 sq. — A. Ebner, *Die ältesten Denkmale der Christenthums in Regensburg*, dans *Römische Quartalschrift*, 1892, t. VI, p. 157, pl. IX, X. — Ficoroni, *La bolla d'oro de' fanciulli nobili romani e quella dei libertini*, in-4°, Roma, 1732. — W. Fol, *Catalogue du musée Fol*, in-12, Genève, 1875, t. II. — A. W. Franks, *Early christian glass*, dans *Fine arts quart. Review*, 1865, t. II, p. 378. — C. Friedrich, *Die durchbrochenen Gläser*, dans *Wartherg*, t. IV, n. 1. — W. Froehner, *La verrerie antique. Description de la collection Charvet*, in-fol., Le Pecq, 1879 ; *Verres chrétiens à figures d'or. Collection du château de Goluchow*, in-8°, Paris, 1899. — Galeotti, *Gemmae antiquae litteratae Francisci Ficoroni*, in-4°, Roma, 1758. — E. Garnier, *Histoire de la verrerie et de l'émaillerie*, in-4°, Tours, 1886. — R. Garrucci, *Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri dei cristiani primitivi di Roma*, in-fol., Roma, 1858; texte réimprimé avec corrections et additions, in-4°, 1864 ; pl. dessinées par le P. Arthur Martin et reproduites dans *Storia dell' arte cristiana*, in-fol., Prato, 1873, t. VI. — Gerspach, *L'art de la verrerie*, in-8°, Paris, 1885. — M. A. Gessart, *Geschichte der Glassmalerei in Deutschland, und in den Niederländern, Frankreich, England, der Schweiz, Italien und Spanien von ihre Ursprung*, in-8°, Stuttgart, 1839. — Helbig, dans *Bull. dell' Instit. di corr. arch.*, 1873, p. 43 sq. — O. Jozzi, *Vetri cimiteriali con figure in oro conservati nel museo Britannico*, in-fol., Roma, 1900, 7 pl. en chromolit. ; *Frammento di vetro figurato trovato nella catacomba di Domitilla*, in-fol., Roma, 1900, chromolit. — C. M. Kauffmann, *Handbuch d. christl. Archäologie*, in-8°, Paderborn, 1905. — V. Kisa, *Vasa diatreta*, dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1899, p. 15-24, 37-44, 78-84 ; *Die antiken Gläser der Frau Maria von Rath zu Köln*, in-8°, Bonn, 1899. — F. X. Kraus, *Real-Encyklopädie*, in-8°, Freiburg, 1886, t. I, au mot *Glass ; Geschichte der christl. Kunst*, in-8°, Freiburg, 1896, t. I. — A. von Kubinyi, *Szekszarder Alterthümer*, in-8°, Pest,

1857. — G. Lacour-Gayet, *Note sur un médaillon de verre trouvé dans une catacombe*, dans les *Mélang. d'arch. et d'hist.*, 1881, t. I. — R. Lanciani, dans *Notizie degli scavi di antichità*, juin 1884, p. 220, 221. — E. Le Blant, *Note sur une coupe de verre gravé découverte en Sicile*, dans les *Mélang. d'arch. et d'hist.*, 1888, t. VIII, p. 213-214, pl. VIII; *Nouv. recueil des inscript. chrét. de la Gaule*, in-4°, Paris, 1892; *Étude sur les sarcoph. chrét. antiq. de la ville d'Arles*, in-fol., Paris, 1878; *Monuments chrétiens inédits*, dans le *Bull. de l'Athenæum français*, 1856, t. II, p. 9, pl. I. — A. Lupi, *Ad S. Severae epitaphium dissertatio et animadversiones*, in-4°, Panormi, 1735, p. 193. — Marangoni, *Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso e adornamento delle chiese*, in-4°, Roma, 1744. — R. Mowat, dans la *Revue archéologique*, 1882, t. I, p. 280 sq. — Nesbitt, *Catalogue of the collection of glass, formed by Felix Slade esq.*, in-8°, London, 1871. — Odorici, *Antichità cristiane di Brescia*, in-4°, Brescia, 1845. — Olivieri, *Di alcune antichità cristiane conservate in Pesaro nel museo Oliverio*, in-4°, Pesaro, 1781; *Di alcune altre antichità cristiane conservate in Pesaro nel museo Oliverio*, in-4°, Pesaro, 1784. — G. F. d'Urville, *Sicula*, in-4°, Amstelodami, 1764. — J. P. Passeri, *Lucernae fictiles musaei Passerii*, in-4°, Pisauri, 1739-1751; *Thesaurus gemmarum astriferarum*, in-4°, Florentiae, 1750; *Thesaurus veterum diptychorum*, in-fol., Florentiae, 1759. — L. Perret, *Les catacombes de Rome*, in-fol., Paris, 1855, t. IV. — J. Pilloy, *Les verres francs à emblèmes chrétiens*, dans le *Bull. arch. du comité des trav. hist.*, 1897, p. 218-233. — Th. Roller, *Les catacombes de Rome*, in-fol., Paris, 1881, t. II. — G.-B. De Rossi, *Roma sotterranea*, t. II, p. 254; t. III, p. 170, 172, 326-329, 392, 601-605, pl. XVI, XVII. — *Bull. di archeol. cristiana*, 1863, p. 38; 1864, p. 82, 89-91, pl. I, n. 4; 1868, p. 36-38; 1873, p. 21, pl. III; p. 140-147; 1874, p. 152, pl. XI; 1875, p. 141; 1876, p. 7-15, pl. I; 1877, p. 77-85, pl. V, VI; 1878, p. 147-152, pl. V, X; 1882, p. 98, pl. VII; 1884, p. 86-94, pl. V, VI; 1888-1889, p. 17; *Lettre du 15 mars 1881 à M. G. Lacour-Gayet*, dans les *Mél. d'archéol. et d'hist.*, 1881, t. I, p. 140; *Vasi di vetro diatreti*, dans *Bull. dell' Instit. di corrisp. archeol.*, 1874, p. 9-10, 84. — Ruggeri, *Lettera al sign. Costadoni*, dans *Giornale arcadico*, t. XCII, p. 241. — Sala, *Illustr. di monumenti antichi posseduti dalla Quiriniana*, in-8°, Milano, 1843. — San Clementi, *Musaei San Clementiani numismata selecta imperatorum romanorum graeca, aegyptiaca et coloniarum illustrata com figuris*, in-4°, Romae, 1809, part. II, p. 193-208, pl. XLI-XLII. — V. Schultze, *Archäologische Studien über altchristl. Monumente*, in-8°, Wien, 1880, p. 203-211; *Die Katakomben*, in-8°, Leipzig, 1882, p. 187-198; *Archäol. d. altchr. Kunst*, in-8°, München, 1895, p. 306 sq. — Straub, *Le cimetière gallo-romain de Strasbourg*, in-8°, Strasbourg, 1881. — Urlichs, *Vasa diatreta in Köln*, dans *Jahrb. d. Vereins v. Alterth., in Rheinl.*, 1844, t. V-VI, p. 377, pl. XI, n. 1, 2; Vaillant, *Epigraphie de*

la Morinie, in-8°, Boulogne-sur-Mer, 1890. — Vettori, *Dissertatio glyptographica sive gemmae duae vetustissimae emblematibus et graeco artificis nomine insignitae*, in-4°, Romae, 1739 ; *De sacris septem dormientibus*, in-4°, Romae, 1741 ; *De vetustate et forma monogrammatis ss. nominis Jesus*, in-4°, Romae, 1747 ; *Dissertatio philologica qua nonnulla monumenta sacrae vetustatis ex museo Victorio deprompta vulgantur, expenduntur, illustrantur*, in-4°, Romae, 1751. — P. E. Visconti, dans *Giornale di Roma*, 2 avril 1857. — H. de Villefosse, *Verres antiques trouvés en Algérie*, dans la *Revue archéologique*, 1874, p. 281-289. — H. Vopel, *Die altchristlichen Goldgläser. Ein Beitrag zur altchristlichen Kunst und Kulturgeschichte*, dans J. Ficker, *Archäologische Studien zum christlichen Alterthum und Mittelalter*, in-8°, Freiburg, 1899. — Fr. Wieseler, *Römische Gläser gefunden in Hohen-Sulzen*, dans *Jahrb. d. Vereins v. Alterth. in Rheinl.*, 1876, t. LIX, p. 64 sq., pl. II. — Von Wilmowsky, *Archäologische Funde in Trier und Umgebend*, in-8°, Trier, 1873. — J. E. Weis-Liebersdorf, *Christus und Apostelbilder*, in-8°, Freiburg, 1902. — A. Zaccaria, *Excursus litterarius per Italiam ab anno 1742 ad annum 1752*, in-4°, Venetiis, 1754.

CHAPITRE XI

LA TERRE CUITE

I. *Fabrication des lampes.* — II. *Types caractéristiques.* — III. *Usages et décadence.* — IV. *Séries décoratives.* — V. *Ampoules à eulogies.* — VI. *Plats de terre cuite.* — VII. *Figurines.* — VIII. *Bas-reliefs.* — IX. *Cercueils. Sarcophages.* — X. *Estampilles.* — XI. *Céramique.*

I. Fabrication des lampes.

La lampe antique en terre cuite a porté divers noms, reçu différentes formes ; nous n'en dirons rien afin d'aborder immédiatement notre sujet : la lampe chrétienne. Tout ce sujet tient en deux parties : la forme, la décoration.

A partir de l'ère chrétienne il devient aisé de suivre avec précision et sûreté le développement de cette industrie dont les produits intacts ou fragmentaires sont innombrables. « Abstraction faite des formes de transitions, trois types principaux se succédèrent[1]. »

1. Lampe à récipient rond, sans anse, muni d'un bec très détaché, le plus souvent orné de volutes ; quelquefois deux oreillettes latérales décorent le bord du récipient à droite et à gauche.

2. Lampe à récipient rond muni d'une anse en forme d'anneau, le bec est court et rond.

3. Lampe à récipient presque ovale muni à la place de l'anse d'un manche plein et pointu ; le bec plus ou moins allongé est arrondi et sans ornement.

A quelque variété qu'appartienne la lampe, le travail du fabricant demeure presque le même. « Le potier prenait deux morceaux d'argile ; il en étalait un dans la partie inférieure du moule, et l'autre dans la partie supérieure. Puis il rapprochait les deux parties du moule. L'argile étant encore humide, les deux moitiés de la lampe se collaient l'une à l'autre dans le moule même. Quand la

1. J. Toutain, dans Saglio-Pottier, *Dictionn. des antiq. gr. et rom.*, t. III, part. 2, p. 1323.

terre commençait à sécher, la lampe se détachait facilement du moule. Alors le potier y mettait la dernière main avant de la porter au four. Il creusait dans l'argile molle le trou du bec et celui du disque ou *infundibulum* ; il évidait l'anse en forme d'anneau, il enlevait les bavures qui avaient dû se produire tout le long de la suture des deux moitiés de la lampe ; quelquefois il enduisait la lampe d'un vernis ou d'une glaçure. Elle était alors prête pour la cuisson et portée au four. Les lampes n'étaient exposées, en général, qu'à une température modérée[1]. »

Les lampes étaient tenues à la main ou bien accrochées ou suspendues généralement à une grande hauteur. Une lampe chrétienne retrouvée à Ostie gardait dans son anse forée un morceau de fer ayant servi à l'accrocher[2]. Dans les catacombes on a rencontré de petites niches et des consoles qui avaient jadis reçu les lampes servant à l'éclairage de ces souterrains[3].

Les lampes les plus anciennes ne présentent sur la partie concave du disque qu'un seul trou servant à l'aération, à l'introduction de l'huile et de l'aiguille de bronze, d'ivoire, d'os ou de fer, qui servait à remonter la mèche[4].

Rien ne prouve que les plus anciens modèles de lampes chrétiennes appartiennent sûrement au Ier siècle, peut-être quelque potier attardé aux anciens modèles, quelque chrétien curieux de vieilleries aura-t-il fait fabriquer, par une fantaisie d'amateur, des lampes d'un type déjà abandonné qu'il aura orné de symboles chrétiens[5].

1. J. Toutain, dans Saglio-Pottier, *Dictionn. des antiq. gr. et rom.*, t. III, part. 2, p. 1334. Cf. Ch. Bigot, dans le *Bulletin de l'École française d'Athènes*, 1868, p. 45 ; A.-L. Delattre, *Lampes antiques du musée de Saint-Louis de Carthage*, in-4°, Lille, 1890, p. 18-19.

2. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 758 et col. 2229.

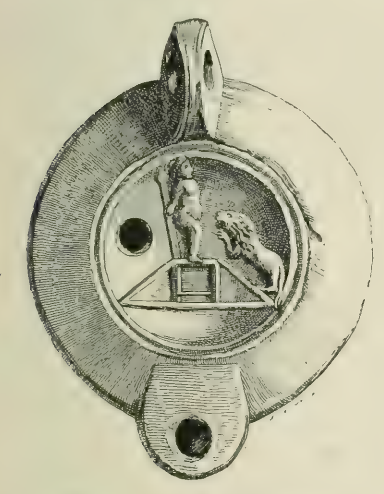
3. Voir *Manuel d'arch. chrét.*, t. I, fig. 81.

4. Exceptionnellement sur les lampes du Ier siècle on voit un second trou ou entaille par lequel peut à peine passer (et souvent ne peut passer) une aiguille à coudre moderne ; dès la fin du Ier siècle on le rencontre à profusion. Adr. Berbrugger a cru à tort que ce trou servait à introduire le poinçon servant à faire remonter la mèche ; le P. Delattre déclare avoir *toujours* trouvé dans le trou central l'instrument en question et jamais dans le second petit trou percé vers le bec, qui cependant, dès le IIe siècle, commence à s'agrandir. F. de Cardaillac, *Histoire de la lampe antique en Afrique*, in-8°, Oran, 1891, p. 58, confirme cette observation.

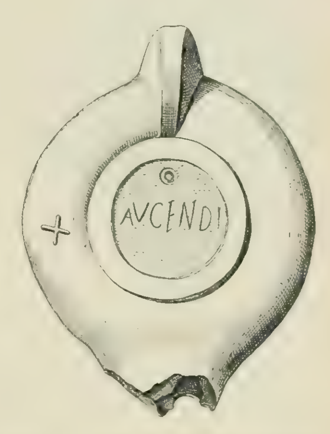
5. Ce goût du « vieux neuf » exista à différentes époques parmi les chrétiens que nous voyons faire reproduire avec plus ou moins d'habileté des modèles

II. Types caractéristiques.

Pour la période chrétienne les lampes en terre peuvent donc appartenir à deux séries principales suivant l'époque de leur fabrication. Celles qui appartiennent au temps du Haut-Empire sont



336. — Lampe de la Ire époque, Cabinet de M. A. Pératé.



337. — Lampe de l'époque de transition, d'après *Bull. di archéol. crist.*, 1870, pl. vi, n. 3.

remarquables par la ténuité, la légèreté de leur argile, la finesse de leur exécution ; quelques-unes même offrent des types d'une si parfaite élégance qu'elles ont dû, sans doute, être moulées sur des bronzes du travail le plus délicat [1]. A leur faible poids qui permettrait, pour ainsi dire, de les reconnaître sans même y jeter les yeux, s'ajoutent d'autres caractères : leur forme est arrondie, la queue dont elles sont le plus souvent pourvues est saillante et en forme d'anneau [2] (fig. 336). Lorsque vient l'époque chrétienne un changement notable se produit dans la fabrication de ces objets : leur forme s'allonge, leur queue, peu relevée et non forée, se termine en

anciens menacés de se perdre. C'était tantôt respect à l'égard de l'objet matériel, comme pour l'inscription dédicatoire de l'*area* de Cherchel (voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. i, fig. 175 et col. 2797), ou bien incapacité de faire mieux ni même autrement et c'est le cas du manuscrit de Cosmas, au Vatican, reproduisant au ixe siècle un exemplaire du vie.

1. E. Le Blant, *De quelques sujets représentés sur des lampes en terre cuite de l'époque chrétienne*, dans le *Mél. d'arch. et d'hist.*, 1886, t. vi, p. 229.

2. *Id.*, pl. ii, n. 2. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.,* t. i, fig. 75, 758, 759.

pointe. Dès lors, peu d'art ou d'élégance ; la tradition matérielle du métier semble même compromise ; on ne sait plus mouler en fine argile, les produits deviennent grossiers et sensiblement lourds à la main [1]. Une lampe portant tracé à la pointe le nom de l'officine d'Augendus nous montre la transition entre la queue forée et la queue pleine (fig. 337). Bien qu'elle porte une croix sur sa partie convexe, cette lampe ne doit pas être tenue pour un produit d'officine chrétienne [2]. Il est aisé de suivre sur cette lampe la déformation qui aboutira au type de la seconde période (fig. 338).



338. — Lampe de la 2e époque, d'après une photographie.

L'étude des symboles chrétiens sur les lampes de la première période se réduit à très peu de chose. A l'exception de la représentation du Bon Pasteur [3] et d'une lampe très chargée de symboles groupés autour de ce même Pasteur [4], on constate que ce n'est guère qu'au IVe siècle que les types bibliques, les emblèmes chrétiens tels que : croix, monogramme, etc., font leur apparition sur les lampes dont la queue n'est pas forée en anneau et que le potier a façonnées dans une argile épaisse et pâteuse. Mais, dès que ces types nouveaux apparaissent, ils envahissent tout et nous ne rencontrons plus, sous les empereurs chrétiens, les sujets du cycle mythologique qu'à l'état exceptionnel. Il serait aisé d'en dresser la liste, et elle serait fort brève. Mercure, Hercule, Vulcain [5], Minerve ont survécu à leurs congénères. Quelques déesses auront la vie plus tenace : Vénus debout tordant sa chevelure ou tenant un miroir [6], Léda et le

1. E. Le Blant, *D'une lampe païenne portant la marque* ANNISER, dans la *Revue archéologique*, 1875, t. I, p. 1 sq. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 166.

2. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1870, p. 79-80, pl. VI, n. 3. On trouve fré quemment une croix sur les poteries païennes comme signe de fabrique. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 1706-1707, fig. 441 ; Kenner, *Die antiken Thonlampen*, in-4°, Wien, 1858, p. 22.

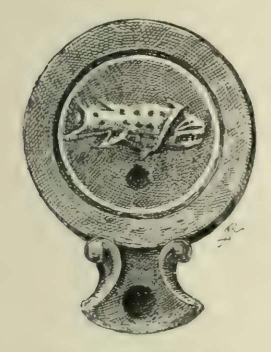
3. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 2223.

4. *Id.*, t. I, fig. 1140.

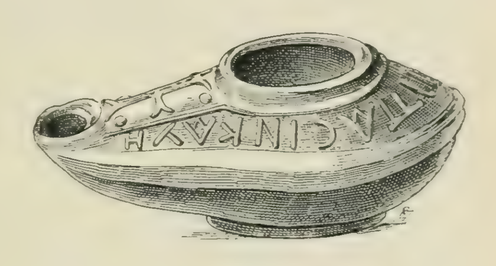
5. *Mél. d'arch. et d'hist.*, 1886, pl. III, n. 1.

6. *Id.*, pl. III, n. 3 ; cf. n. 2, qui est probablement aussi une Vénus.

cygne [1] (et en manière de réplique, l'aigle et Ganymède [2]). Nous nous ferions une idée probablement trop relevée des chrétiens du IVe siècle

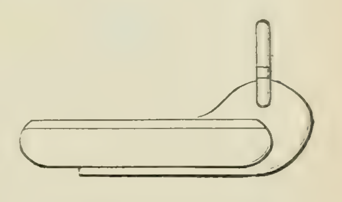


339. — Lampe d'Akmin, IVe siècle.



340. — Lampe de Palestine, d'après la *Revue biblique*, 1898, t. VII, p. 485.

si nous allions croire que ces lampes à emblèmes mythologiques étaient exclusivement achetées par les tenants du vieux culte. Les invectives des Pères de l'Église montrent assez que cette catégorie de lampes trouvait des acheteurs chez les fidèles, un fait caractéristique achève la démonstration. Les lampes du Haut-Empire offrent seules des images obscènes, celles de l'époque chrétienne nous montrent le nu, mais pas une seule scène érotique. Ce fait donne la mesure de l'influence purifiante du christianisme et la nuance de ses exigences [3].

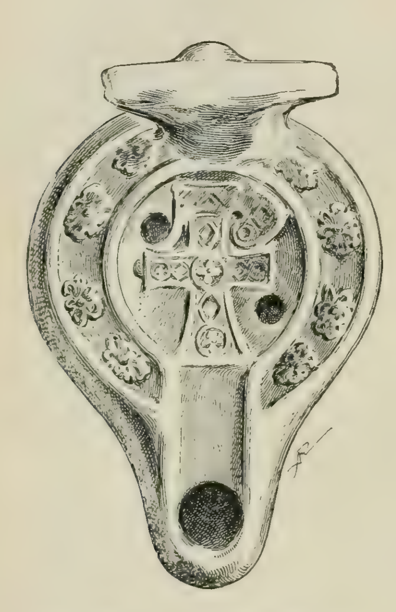


341. — Lampe à réflecteur.

Puisque nous en sommes à ces minuties, qui ont leur grande utilité pour l'étude des exemplaires isolés, notons encore que dans les lampes d'origine égyptienne l'anse n'est pas moulée mais soudée

1. *Mélang. d'arch. chrét.*, 1886, pl. III, n. 5.
2. *Id.*, pl. III, n. 4.
3. Il faut remarquer que Théodoret, Prudence, saint Jean Chrysostome qui jettent le cri d'alarme, s'indignent, non de la nudité elle-même, mais de l'attitude et de la scène représentée et des passions qu'elle provoque. En ce qui concerne les masques scéniques, on les voit sur une lampe chrétienne, cf. E. Le Blant, dans *Mélang. d'arch. et d'hist.*, 1886, pl. II, n. 2 ; De Rossi, *Roma sotterr.*, t. III, pl. VI, XL ; Boldetti, *Osservazioni*, p. 306, n. 42, p. 514 ; G. M. Tourret, dans la *Revue archéologique*, 1884, p. 201, n. 11. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 2226-2228.

après coup sur le disque [1]. De plus elles ne portent pas de signature du potier et c'est aussi le cas pour les lampes africaines [2] ; parfois, on y voit gravé à la pointe une croix, une palme ou quelque lettre de l'alphabet. A Rome, au contraire, nous savons qu'une officine signait tous ses produits : *Anniser*. Mais était-ce une officine chrétienne ? La question a été discutée ailleurs [3] ; ce qui est certain, c'est qu'elle fabriquait des lampes à symboles chrétiens. L'exportation des amphores avait pris un tel développement dans l'antiquité qu'on peut supposer que les divers ouvrages en terre cuite n'étaient pas moins susceptibles de supporter de longs voyages. Les lampes ont-elles été dans ce cas ? On n'en a jusqu'ici aucune preuve matérielle, et il paraît que, généralement, toutes les trouvailles témoignent de l'industrie locale. On peut cependant réserver son opinion sur ce point. En effet, les fouilles d'Akhmîn (Haute-Égypte) ont mis au jour à un grand nombre d'exemplaires un type nettement caractérisé, consistant en un disque pourvu d'un seul appendice servant de bec (fig. 339 [4]). Or ce type s'est retrouvé, mais sur un exemplaire unique, près de Teboursouk, en Tunisie [5]. La pâte rouge tendre très légère et la forme sont celles en usage en Égypte pendant la



342. — Lampe à réflecteur. d'après *Mittheilungen des kais. Instituts ; Römische Abtheil.*, 1898, t. XIII, pl. IX.

1. G.-M. Tourret, dans la *Revue archéologique*, 1884, p. 199, n. 7.

2. De Cardaillac, *op. cit.*, p. 82, fig. 73 ; G. Doublet, *Musée de Constantine*, 1892, p. 59.

3. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 2223.

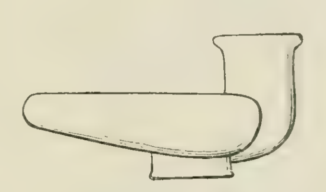
4. Rapprocher de la figure 339 celle du *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 258.

5. De Rossi, *Lucerna africana coll' immagine d'un uomo in abito persiano portante sopra un disco il pesce*, dans *Bull. di arch. crist.*, 1891, p. 116-120, pl. VI. M. Toutain, dans Saglio-Pottier, *Dictionn. des antiq. gr. et rom.*, t. III, part. 2, p. 1323, fig. 4572, donne une lampe de ce type pour le récipient et le bec et il l'attribue au Ier siècle de notre ère.

première période. Il y a donc lieu d'attribuer cette origine à la lampe de Teboursouk, ce qui nous apprend qu'en Égypte les types de lampe ne disparurent pas aussi complètement dès le IV[e] siècle qu'à Rome et en Afrique pour faire place à des types nouveaux ou modifiés. Si, comme cela nous paraît probable, la lampe d'Akhmîn du IV[e] siècle reproduit sans altération le type égypto-romain du I[er] siècle,



343. — Lampe de Carthage. d'après Delattre, *Musée Lavigerie*, pl. X, n. 9.



344. — Lampe à cylindre.

nous pouvons faire remonter la lampe de Teboursouk parmi les plus anciens monuments chrétiens. Cette date reculée n'offre rien d'impossible, elle reçoit même une sorte d'appui par la découverte d'une lampe à Ascalon (Palestine) offrant le plus ancien symbole chrétien, le poisson, empreint sur un type de lampe du I[er] siècle [1].

Un autre type caractéristique a été rencontré principalement en Egypte et en Palestine, il est de forme ovale avec une des extrémités un peu étirée de manière à former le bec de la lampe (fig. 340). L'*infundibulum* est placé au centre de la partie supérieure. Ce type de lampe a subi avec le temps diverses modifications. Certains exemplaires sont pourvus d'une poignée en forme d'anneau [2], d'autres n'ont rien [3]; il est difficile d'en rien conclure pour l'antériorité d'un modèle sur l'autre parce que cette poignée, lorsqu'elle existe, est rapportée; enfin, mais à une basse époque, on trouve ces

1. M.-J. Lagrange, *Lettre de Jérusalem*, dans la *Revue biblique*, 1893, t. II, p. 632; la reproduction est malheureusement si médiocre qu'on ne distingue presque rien.

2. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1879, pl. III, n. 2, p. 32; P. Allard, *Polyeucte*, in-fol., Tours, 1889, p. 121.

3. G. Angelini, *Lucerna cristiana trovata in Palestina*, dans *Nuovo bull. di arch. crist.*, 1900, p. 253-255, pl. X, n. 1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig., 1069 ; C. M. Kauffmann, *Handbuch*, in-8°, Paderborn, 1905, p. 569, n. d.

lychnaria pourvus d'une queue en forme de crochet placée à l'opposé du bec [1].

Quelques types moins connus doivent être signalés. Certaines lampes africaines ont deux [2], trois [3] et jusqu'à sept becs. Quelquefois la queue est remplacée par un disque vertical épais d'un centi-



345. — Lampe de Carthage, d'après Delattre, *Musée Lavigerie*, pl. x, n. 7.

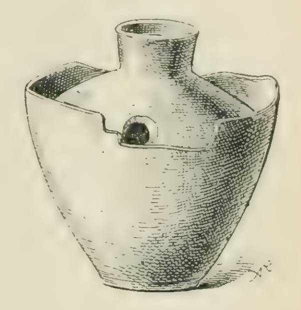


346. — Lampe africaine, d'après de Cardaillac, *Histoire de la lampe antique en Afrique*, fig. 83.

mètre et de même diamètre que la largeur de la lampe à laquelle il servait comme de réflecteur [4] (fig. 341, 342, 343). Ces sortes de lampes sont toujours brisées, lorsqu'elles sortent de terre, car l'angle droit formé par le disque les rend très fragiles [5]. D'autres lampes, au lieu d'un disque réflecteur vertical, ont un cylindre creux, un peu évasé au sommet et communiquant avec l'intérieur [6] (fig. 344, 345).

1. Ch. Clermont-Ganneau, *Deux nouveaux lychnaria grec et arabe*, dans la *Revue biblique*, 1898, t. VII, p. 485-490; cf. même revue, 1892, p. 260; 1895, p. 591, avec la rectification dans Clermont-Ganneau, *Recueil d'archéol. orient.*, t. II, p. 47 sq. Sur les lampes chrétiennes d'Égypte, cf. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1886, p. 72; 1867, p. 14. Sur celles de Palestine, G. J. Chester, *Recovery of Jerusalem*, p. 483-486.
2. A.-L. Delattre, *Musée Lavigerie de Saint-Louis de Carthage*, in-4°, Paris, 1899, pl. x, n. 4.
3. *Id.*, pl. x, n. 7.
4. *Id.*, p. 45, pl. x, n. 8-13.
5. *Id.*, pl. VIII, n. 5. G. Stuhlfauth a donné une de ces lampes qui semble entière. *Bemerkungen von einer christlich-archäologischen Studienreise nach Malta und Nord Afrika*, dans *Mittheilungen der kaiserlich deutschen archäologischen Instituts. Röm. Abtheilung*, 1898, t. XIII, p. 275, pl. IX-X.
6. A.-L. Delattre, *op. cit.*, pl. x, n. 7. Parfois cet entonnoir servait de troisième bec.

Cette sorte d'entonnoir permettait d'introduire l'huile et faisait l'office de poignée. Elles sont à double bec. Enfin, quelques spécimens ont la forme de bols presque demi-sphériques, à goulot central et vertical muni de deux oreillons (fig. 346).



347. — Lampe africaine.

Le P. Delattre fait descendre jusqu'à l'époque vandale un type curieux fabriqué en terre rougeâtre commune dont plusieurs spécimens ont été rencontrés à Carthage, à Tébessa, à Alger et offrent entre eux de légères différences. Ces lampes ne portent jamais ni symbole ni ornementation (fig. 347).

III. Usage et décadence.

L'usage des lampes parmi les fidèles a été général. Il n'en pouvait être autrement vu la nécessité de fréquenter les catacombes. Si c'était toutefois la seule raison de l'emploi des lampes il faudrait renoncer à en rencontrer dans les provinces, en Afrique par exemple, où les cimetières souterrains ont été à peine connus. Or, les lampes se retrouvent partout et leur nombre comme leur variété ornementale déconcerte presque toute tentative de statistique et de classement. C'est donc qu'elles ont servi aux usages domestiques [1], ce qui explique tout ensemble leur multitude et leur décoration. Les lampes servaient aussi à des usages publics et funéraires, contrairement à l'usage des païens qui semblent n'avoir pas allumé les lampes déposées dans les tombeaux. Les lampes chrétiennes trouvées soit dans les catacombes, soit sur l'emplacement des basiliques de Carthage, ont généralement le bec noirci et quelquefois brisé. C'est que, en effet, la lampe n'était qu'exceptionnellement considérée par les fidèles en qualité de mobilier funéraire d'un

1. Un usage curieux nous est attesté par saint Jean Chrysostome. *Homil.*, XII, *In epist. ad Cor.*, 7, *P. G.*, t. LXI, col. 107. Quand on voulait choisir le nom d'un enfant qui devait bientôt venir au monde, on allumait plusieurs lampes auxquelles au préalable on avait donné des noms et on choisissait pour l'enfant le nom de la lampe qui s'était éteinte la dernière ; c'était un présage de longue vie.

défunt menant sous terre une existence obscure, mais comme un appareil d'éclairage permettant aux vivants de se reconnaître dans les ténèbres d'une nécropole souterraine. Les chrétiens prenaient donc la première venue, sans regarder de très près à l'emblème mythologique ou symbolique qui la décorait.

Avec les troubles qui marquent le IIIe siècle et la décadence qui les suit, l'industrie de la lampe subit une première atteinte. Au lieu de façonner les lampes dans des moules en bronze on fait usage désormais de moules en plâtre. C'est alors une période de transition pendant laquelle les lampes sont souvent dépourvues sur leur disque supérieur de sujets et d'emblèmes, le pourtour est orné d'un grènetis ; en Afrique, la fabrication ne paraît pas s'être ralentie malgré les circonstances adverses [1], mais la matière première est de moins en moins légère, c'est désormais une argile grisâtre, qui tend à remplacer l'argile rouge [2]. Le prix modique explique cette décadence. Une lampe trouvée à Cherchel porte cette inscription : *Emite lucernas colatas ab asse*, « Achetez des lampes fines pour un sou [3] ; » un autre dit tout le contraire : *Ab asse ne lucernas venales*, « N'achetez pas de lampes à un sou [4]. »

La lampe chrétienne au IVe siècle se rapprochait de plus en plus en Afrique, en Italie, du type que nous lui avons assigné (n. III) partout. Quelques changements paraissaient s'introduire vers cette époque dans la fabrication. On pratiquait désormais deux trous dans le disque supérieur au moyen d'un tube ou emporte-pièce de la grosseur d'une plume d'oie. Cette opération se faisait par un coup sec qui parfois faisait toucher le fond de la lampe ; le morceau s'y collait, on l'y laissait et la cuisson l'y fixait. Autre particularité : on moulait le sujet emblématique à part sur une pastille d'argile qu'on soudait par la cuisson au disque supérieur [5].

1. H. Leclercq, *L'Afrique chrétienne*, in-12, Paris, 1904, t. I, p. 304 sq. (vers l'année 250, après la répression de Capellien).

2. A Cherchel, une lampe est en terre blanchâtre, mais on lui a passé un vernis rouge, Cardaillac, *op. cit.*, p. 73.

3. *Id.*, p. 72.

4. *Id.*, p. 74. Ch. Clermont-Ganneau, *Mélang. d'arch. orient.*, 1899, t. III, p. 284, cite une lampe à inscription coufique avec ces mots : « Au nom de Dieu ! Bénédiction de Dieu pour celui qui achètera. »

5. Cette opération est l'indice certain d'une lampe d'époque chrétienne, on ne l'a jamais observée sur les exemplaires païens.

IV. Séries décoratives.

Il nous reste à parler de l'ornementation des lampes chrétiennes. Les variétés de la croix et du monogramme du Christ composent la série la plus nombreuse et la plus monotone des lampes chrétiennes : Croix simple, croix latine effilée ou pattée, monogramme simple ou constantinien, croix monogrammatique tournée à droite ou à gauche, croix, monogramme ou chrisme en composition avec différents symboles tels que l'agneau, la colombe, d'autres encore dont l'énumération offrirait ici peu d'utilité et nous entraînerait trop loin [1].

Le dessin géométrique qu'engendrent si naturellement les formes anguleuses de la croix n'a pris que peu de développement sur les lampes ; cependant à Carthage nous trouvons une lampe portant pour toute décoration le carré et le cercle [2], quelques lampes nous montrent une rosace [3] ; d'autres, mais en petit nombre, adoptent le dessin ornemental, la coquille [4], le vase [5] ansé ou sans anses, le calice, enfin le chandelier à sept branches [6]. Par contre, le dessin géométrique regagne sur le pourtour du disque la faveur qu'on lui refusait pour le disque même. La zone est occupée par des variétés indéfinies de rosaces, fleurons, disques, cœurs, etc., etc., dont le

1. A.-L. Delattre, *Lampes chrétiennes de Carthage*, n. 418-419, lettre initiale Ιησοῦς ; n. 420-424 : monogramme ; 425-455, 881-892, monogramme constantinien ; 456-460, monogramme avec boucle tournée à gauche ; 461-519, 893-896, croix monogrammatique avec boucle tournée à droite ; 520-543, la même avec boucle tournée à gauche ; 544-621, 897-903, croix ; 622-633, croix et agneaux ; 634-639, croix surmontée de la colombe ; 640-644, croix sous un ciborium ; cf. G.-M. Tourret, dans la *Revue archéol.*, 1884, p. 197, n. 1 ; W. Froehner, *Catalogue d'une collection d'antiquités*, gr. in-8°, Paris, 1868, n. 212, etc., etc. G.-M. Tourret, *Sur quelques objets d'antiquité chrétienne*, dans la *Revue archéologique*, 1883, p. 47-51, a énuméré diverses lampes de musées de province en France ; aucune d'entre elles ne présente d'intérêt particulier.

2. A.-L. Delattre, *op. cit.*, n. 644.

3. *Id.*, n. 347-380, 873-877.

4. *Id.*, n. 336-346, 871-872.

5. *Id.*, n. 380-414, 870-880.

6. *Id.*, n. 415-416. R. Förrer, *op. cit.*, pl. II, n. 5. « Motif d'origine juive qui devient chrétien. » J. Toutain, dans *Dictionn. des antiq. gr. et rom.*, t. III, part. 2, p. 1329. Cf. De Rossi, *Roma sott.*, t. III, p. 616 ; R. de la Blanchère, *Catal. du musée d'Oran*, t. I, p. 125, n. 366 ; R. de la Blanchère et P. Gauckler, *Catal. du musée Alaoui*, in-8°, p. 201, n. 589-591.

nombre et la fantaisie défient toute tentative de classement. Ce n'est qu'exceptionnellement que cette zone de pourtour présente une décoration humaine, animale et végétale. L'appendice, auquel le P. Delattre a donné le nom de « disque réflecteur », consiste en une sorte de palette ou de poignée circulaire placée en avant de l'anse; elle présente généralement une décoration symbolique [1] et parfois géométrique. Mentionnons en outre les ornements de pure fantaisie, comme nous en voyons sur une lampe de Carthage. Saint Menas [2] est debout sur une figure en forme de fer à cheval reproduite neuf fois dans la zone du pourtour de la lampe [3].

Les lampes chrétiennes présentent, sur un certain nombre d'exemplaires, une effigie vue de face ou de profil dont l'aspect suffit à rappeler un des saints auxquels de très bonne heure on attribua un type immuable. Rarement une inscription se trouve jointe à l'effigie parfois on ne trouve que l'inscription toute seule. C'est le cas pour une lampe du Cabinet de France découverte à Coptos (Égypte), on y lit : **ΤΟΥΑΓΙΟΥ ΠΟΛΥΟΚΤΟϹ** : « Consacré à saint Polyeucte [4]. » La même collection possède une autre lampe de grandes dimensions, portant cette inscription **Ο [α] ΓΙΟϹ ΑΒΒΑ ЄΙѠϹ** (ηϛ) **ЄΠΙϹΚ**(οπος) [5]. Cette lampe est de style égyptien de basse époque. Nous en rapprocherons une troisième portant les mots **ΦѠϹ ЄΚ ΦѠΤΟϹ** [6].

Cet usage de tracer des inscriptions sur les lampes semble être spécial à l'Égypte [7]. Nous ne reviendrons pas ici sur les lampes dédiées à saint Menas et portant la représentation de ce saint entre deux chameaux, avec une inscription qui ne laisse aucun doute sur le personnage figuré [8].

1. A.-L. Delattre, *Le musée Lavigerie de Saint-Louis de Carthage*, in-4°, Paris, 1899, pl. x, n. 8-13.

2. Sur ce personnage, voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 1725.

3. A.-L. Delattre, *Musée Lavigerie*, pl. IX, n. 3, p. 38.

4. *Corp. inscr. graec.*, t. IV, n. 8981 ; De Rossi, *Bull. d'arch. chrét.*, 1866, p. 72; d'Agincourt, *Recueil de fragments de sculpture antique en terre cuite*, in-4°, Paris, 1814, pl. XXII, n. 14, reproduit dans Smith et Cheetham, *Dictionary of christian antiquities*, t. II, p. 923; Martigny, *Dictionn. d'arch. chrét.*, p. 405 sq. ; Kraus, *Real encyclopädie*, t. II, p. 269 ; G.-M. Tourret, dans la *Revue archéologique*, 1884, p. 203, n. 16; P. Allard, *Polyeucte dans la poésie et dans l'histoire*, dans *Polyeucte*, édit. Mame, in-fol., Tours, 1889, p. 121.

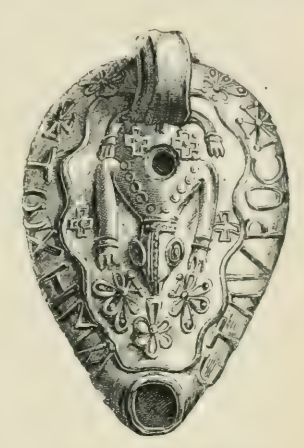
5. G.-M. Tourret, *op. cit.*, p. 204, n. 17, et fig. de la page 205. Pour le mot *abba*, rapproché de évêque, cf. *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 2494.

6. *Id.*, t. I, col. 3036.

7. De Rossi, *Bull. di arch. crist.* (édit. franç.), 1880, p. 101.

8. G.-M. Tourret, *op. cit.*, p. 203, n. 15. Cf. *Dictionn. d'archéol. chrét.*, t. I,

L'usage des lampes épigraphiques s'est étendu jusqu'en Palestine où on trouve la formule grecque abrégée : « La lumière du Christ luit pour tous, » ou bien « Éclaire-nous »[1]. Les lampes portant la légende φῶς Χριστοῦ φαίνει πᾶσιν ont peut-être servi aux petites gens à recueillir le feu nouveau, le samedi saint, lors de la célèbre cérémonie du feu sacré dont la liturgie débute par ces mêmes mots[2]. Une formule plus rare a été lue sur une lampe d'Alexandrie (Égypte)[3] : CTAVPOC TѠXHMA c'est-à-dire σταυρὸς τὸ ὄχημα. Ce dernier mot s'employait souvent pour désigner un véhicule et par extension un navire. La lampe qui porte cette épigraphe peut, avec de la bonne volonté, rappeler l'idée d'une nacelle ; il faudrait donc entendre l'épigraphe de la manière suivante : la croix [est] le véhicule [vers le port du salut] (fig. 348). Sur une autre lampe on lit : ΘЄЄ ΠΑΤΗΡ παντOKPATѠP[4].



348. Lampe égyptienne. d'après *Bullet. di arch. cristian.*, 1879, pl. III, n. 2.

Une autre variété ornementale qui caractérise les lampes d'époque chrétienne se tire de la décoration animale. Il n'est presque pas d'animal qui ne prélude ainsi au rôle symbolique qu'il jouera dans les bestiaires du moyen âge. Bien que souvent il ne semble servir qu'à varier les types connus, tels que le lion, le cheval, l'agneau, le poisson, la colombe et beaucoup d'autres, on est, cependant, croyons-nous, plus près de la vérité, en prêtant au

col. 1725. La lampe du musée Lavigerie dont nous avons parlé plus haut, est un des rares monuments, en dehors des ampoules, qui donne la représentation de saint Ménas. M. E. Michon, *Nouvelles ampoules à eulogies*, dans les *Mém. de la Soc. nat. des antiq. de France*, 1897, p. 299, signale au British Museum, une lampe de Carthage avec saint Ménas.

1. Ch. Clermont-Ganneau, *Mélang. d'arch. orient.*, in-8°, Paris, 1898, t. II, p. 89. La formule chrétienne ΦC XY ΦH NΠ et les lychnaria chrétiens ; cf. t. I, p. 171 ; *Revue archéologique*, 1868, p. 77.

2. Ch. Clermont-Ganneau, dans les *Mélanges d'arch. orient.*, 1899, t. III, p. 43 ; G. Angelini, *Lucerna cristiana trovata in Palestina*, dans *Nuovo bull. di arch. crist.*, 1900, p. 253-255, pl. X, n. 1.

3. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1879, p. 32, pl. III, n. 2.

4. *Id.*, 1880, p. 73, pl. V, fig. 2.

choix de la plupart de ces types une intention symbolique. On connaît plusieurs exemplaires d'une lampe sur laquelle est figurée une grenouille et il se trouve que cet animal, d'une laideur universellement reconnue, est employé à titre de symbole. L'inscription qui entoure le repoussant batracien est formelle : ΕΓΩ ΑΝΑCΤΑCΙC ЄΙΜΙ ; ainsi la grenouille est le symbole de la résurrection [1]. D'après cet exemple, on peut induire qu'il n'y eut guère d'animal qui, pour les fidèles, ne possédât une valeur mystique. Ceci est d'autant plus probable que parfois, dans les sujets bibliques auxquels l'acheteur pourrait n'attacher qu'une signification exclusivement historique, on lui indique qu'il ne doit pas s'arrêter ainsi à mi-chemin. C'est le cas pour une scène bien connue, le retour des explorateurs israélites envoyés en Chanaan et chargés d'une grappe de raisin. Divers exemplaires de ce type [2] nous font voir la grappe monstrueuse suspendue à un long bâton et surmontée du monogramme du Christ afin de bien marquer l'étroite connexion qui, dans ce symbole, devait diriger la pensée des fidèles du *raisin* et du *bâton* au *sang* du Christ attaché sur la *croix*. Si une scène biblique réclamait un commentaire, à plus forte raison, un animal isolé devait-il recevoir le sien. C'est ce qui a eu lieu. Une série de lampes, que les inventaires accroîtront considérablement, nous montre des animaux accompagnés d'un symbole religieux [3]: croix, chrisme, etc. Ce n'est pas seulement à Rome, mais en Egypte et en Afrique que cette préoccupation reparaît. Parfois ce commentaire fait défaut, mais, c'est qu'alors l'interprétation ne peut faire de doute, comme dans le cas d'une lampe grossière, sur laquelle se voit une poule entourée de ses poussins formant une sorte de bordure. Il y a là un souvenir de la parole de Jésus : « Jérusalem ! Combien de fois ai-je voulu rassembler tes fils ainsi que la poule rassemble ses poussins sous ses ailes [4]. »

En attendant le *Corpus* des lampes chrétiennes promis par M. Toutain, nous ne possédons pas d'inventaire plus complet que

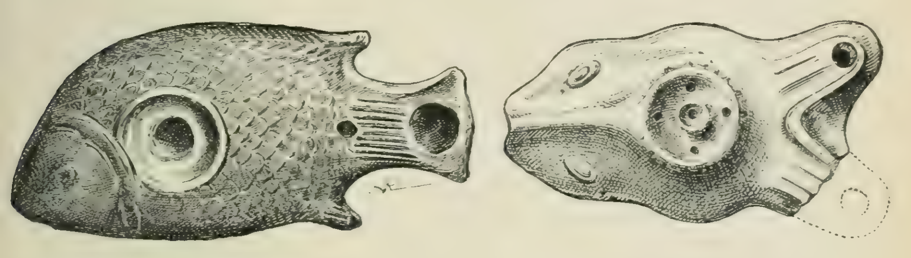
1. *Bull. de la Soc. nat. des antiq. de France*, 1879, t. XL, p. 99-100; De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1879, p. 32, note 1.

2. *Mélang. d'arch. et d'hist.*, 1886, pl. IV, n. 2; Garrucci, *Storia dell' arte cristiana*, pl. 476, n. 4.

3. A. de Waal, *Tierbilder in Verbindung mit heiligen Zeichen auf altchristlichen Monumenten*, dans *Römische Quartalschrift*, 1904, t. XVIII, p. 260-264, pl. I. n. 1.

4. Matth., XXIII, 27 ; *Mélang. d'arch. et d'hist.*, 1886, pl. IV, n. 1.

celui des lampes chrétiennes de Carthage publié par le Père Delattre [1]. Une partie considérable de cet inventaire est consacrée aux représentations d'animaux et plusieurs exemplaires nous les font voir accompagnés d'un symbole religieux; néanmoins, le plus grand nombre en est dépourvu. Les types les plus fréquents sont



349. — Lampe du IIIe siècle, d'après Darcel et Basilewsky, *Collect. Basilewsky, Catalogue*, pl. I.

350. — Lampe africaine du VIe siècle.

ceux du poisson [2], du lion [3], du cerf [4], du cheval [5], du lièvre [6], de l'agneau [7], de la colombe [8], du pélican [9], du coq [10], du paon [11], de l'aigle [12], du phénix [13]; d'autres animaux sont moins fréquemment reproduits soit qu'ils n'appartiennent pas à la faune de la province, soit qu'ils aient eu moins de débit; on rencontre donc, mais rarement : le chameau, la chèvre, le sanglier, le lévrier, le rhinocéros, etc. [14], le canard, et divers volatiles [15].

La décoration animale reparaît sur les lampes en tous pays, mais elle ajoute peu à ce que nous apprennent les lampes de Carthage.

1. A.-L. Delattre, *Lampes chrétiennes de Carthage*, dans la *Revue de l'art chrétien*, 1890, p. 134 sq.; 1891, p. 39 sq.; 296; 1892, p. 133 sq.; 224 sq.; 1893, p. 34 sq.
2. *Id.*, n. 1-32, 764-772; dauphin, n. 840-842.
3. *Id.*, n. 33-81, 773-783, 843-847.
4. *Id.*, n. 81-96, 784-788, 848-850.
5. *Id.*, n. 97-118, jument allaitant son poulain, n. 851.
6. *Id.*, n. 119-132, 852.
7. *Id.*, n. 133-160, 853.
8. *Id.*, n. 201-260, 861-865.
9. *Id.*, n. 193-200, 866.
10. *Id.*, n. 260-273.
11. *Id.*, n. 274-279.
12. *Id.*, n. 280-288, 867.
13. *Id.*, n. 289-295, 868.
14. *Id.*, n. 160-192, 854-860.
15. *Id.*, n. 296-304, 869-870.

Une fouille [1] ou un musée [2] pris au hasard entre beaucoup d'autres ne modifie pas sensiblement la statistique proportionnelle entre les divers types que nous venons d'énumérer.

Pour se rendre compte de la décadence de l'industrie des lampes, il faut rapprocher d'un bel exemplaire figurant un poisson [3] (fig. 349) celui qui a été trouvé à Philippeville, représentant également un poisson (fig. 350).

La faune n'est pas seule mise à contribution par les potiers, ils empruntent à la flore quelques modèles, quoique en assez petit nombre. Les lampes de Carthage nous montrent le cèdre [4], le palmier [5], la vigne [6], et quelques autres fleurs et arbustes [7]; à Akhmîn on voit des palmes [8], des grappes de raisin [9].

Parmi les animaux, certains ont une valeur symbolique évidente, ce sont ceux qui se retrouvent sur les fresques, les sarcophages, les dalles funéraires, par exemple : la colombe tenant le rameau d'olivier dans son bec ou dans ses pattes [10]. Parfois, on rencontre des variantes telles que la colombe tenant suspendue à son bec une grappe de raisin ou bien becquetant des raisins [11]. On trouve aussi deux poissons nageant de conserve ou bien en sens contraire, le sens de ce symbole s'explique par son emploi avec la croix, l'ancre ou la nasse tel qu'on le rencontre sur les pierres gravées [12]. Non moins clair est le symbolisme de la vigne [13] dont

1. R. Förrer, *Die frühchristlichen Alterthümer aus dem Gräberfelde von Achmin-Panopolis*, in-4°, Strasbourg, 1893, pl. II-V.

2. O. M. Dalton, *Catalogue of early christian antiquities*, in-4°, London, 1901, p. 139-154.

3. Darcel et Basilewsky, *Collection Basilewsky. Catalogue raisonné*, in-4°, Paris, 1874, pl. I, n. 4; cette lampe mesure en longueur 0m11, en largeur, 0m05; l'*infundibulum* est sur le dos, le crochet à la naissance de la queue; cette lampe est pourvue d'une saillie ovale formant pied.

4. A.-L. Delattre, *op. cit.*, n. 305-311.

5. *Id.*, n. 312-325.

6. *Id.*, n. 326-328.

7. *Id.*, n. 329-335.

8. R. Förrer, *op. cit.*, pl. II, n. 6.

9. *Id.*, n. 10.

10. *Id.*, pl. III, n. 4, 16.

11. G.-M. Tourret, *Lampes chrét. antiq. du Cabinet de France*, dans la *Revue archéol.*, 1886, p. 200, n. 8.

12. Förrer, pl. II, n. 4; Tourret, *op. cit.*, p. 200, n. 10; Aringhi, *Roma sotterranea*, t. II, p. 332.

13. E. Le Blant, *La parabole de la vigne aux premiers siècles chrétiens*, dans la *Revue archéologique*, 1865.

nous voyons les pampres s'échappant d'un vase [1] comme nous les trouvons exactement sur les fresques de la chapelle funéraire de El Bagaouât [2] et la mosaïque d'Ancône [3].

Des ramifications qui vont d'une branche à l'autre des produits artistiques et industriels se manifestent à nous dans les lampes chrétiennes. Nous signalerons les bordures des plats de terre cuite caractérisées par la répétition d'un motif ornemental unique ou de deux motifs alternés. Entre les lampes des différentes provinces nous trouvons également des analogies frappantes. Une lampe conservée au musée du Collège romain encadre le monogramme des empreintes répétées des deux faces d'un tiers de sou de Théodose II; au droit le buste impérial, au revers la victoire debout tenant une croix à longue hampe [4]; un fragment d'une autre lampe, trouvé à Carthage, offre exactement la même décoration et la même effigie [5]; et l'idée de cette décoration par les médailles est notablement plus ancienne que le ve siècle puisque nous l'avons rencontrée sur un fond de coupe en verre doré [6]. Une lampe du Cabinet de France porte à la partie inférieure, entre le disque et le bec de la lampe, une croix flanquée à droite et à gauche d'une tête de profil tournée à droite et portant le diadème (ce sont probablement des empereurs régnants) [7]; tandis qu'une lampe du musée du Louvre porte des reliefs ronds offrant les indices frappés sur les

1. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1865, p. 43; Martigny, *Dictionn. d'arch. chrét.*, p. 797-798; G.-M. Tourret, *op. cit.*, p. 202, n. 12.

2. W. de Bock, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne*, in-4°, Saint-Pétersbourg, 1901.

3. *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 546. Une série de lampes africaines a été éditée par Stuhlfauth, *Bemerkungen von einer christlich-archäologischen Studienreise nach Malta und Nord Afrika*, dans *Mittheilungen des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts. Römische Abtheilung*, 1898, t. XIII, p. 275, pl. IX-X, cf. p. 285-289. L'auteur a donné également quelques détails sur les carreaux de terre cuite, p. 289-291, 302.

4. E. Le Blant, dans les *Mél. d'arch. et d'hist.*, 1886, t. VI, p. 230, pl. II, n. 2; Garrucci, *Storia*, t. VI, pl. 476, fig. 1; Héron de Villefosse, dans le *Musée archéolog.*, 1875, t. I, p. 113, note.

5. A.-L. Delattre, *Un fragment de lampe chrétienne*, dans le *Bull. arch. du Comité*, 1897, p. 287-289. Cf. *Bulletin de la Soc. nat. des antiq. de France*, 1884, p. 129 sq.

6. Voir chapitre X: *Verrerie*, p. 466, fig. 313.

7. G.-M. Tourret, *Lampes chrétiennes antiques du Cabinet de France*, dans la *Revue archéologique*, 1884, p. 199, n. 7.

monnaies de Justinien Ier [1]. Le British Museum possède également une lampe ornée d'un buste impérial [2].

Nous donnerons un autre exemple des ramifications qui existent entre les divers produits de la terre cuite. A Rome [3], à Carthage [4] et à Achmîn [5] on a trouvé des lampes qui représentent le Christ foulant à ses pieds le serpent [6]. Ce sujet se retrouve dans ses traits principaux, non seulement sur l'ivoire et la fresque, mais sur un grand fragment de vase à couverte rouge découvert à Orléans; on y voit le Christ debout, tenant une longue croix et posé sur un serpent [7]. Peut-être avons-nous dans ce fragment le plus ancien spécimen du type, car on sait que la fabrication des vases à couverte rouge s'arrêta de bonne heure [8]. Quoi qu'il en soit, cette rencontre présente un vif intérêt, en ce qu'elle étend d'une façon considérable les rapports entre les types iconographiques. Pour se faire une idée de la richesse de ceux-ci, outre les séries cruciformes et animales qui ont été mentionnées, il faut rappeler la série biblique dans laquelle nous énumérerons : Ève voilant sa nudité [9], Abel portant la brebis [10], Abel offrant l'agneau [11], le sacrifice d'Abraham [12], les trois Hébreux [13], les trois Hébreux devant Nabuchodonosor [14], les Hébreux portant le raisin de Chanaan [15], Jonas vomi par le monstre [16], Daniel parmi les lions secouru par Haba-

1. Héron de Villefosse, dans le *Musée archéologique*, 1875, t. I, p. 113, note.

2. O. M. Dalton, *Catalogue*, p. 139, n. 715. Autre exemple de lampe avec empreinte de monnaies dans le *Bull. de la Soc. nat. des antiq. de France*, 1884, p. 129 sq.

3. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1867, p. 12, n. 1.

4. Delattre, dans la *Revue de l'art chrétien*, 1892, n. 689-692a.

5. R. Förrer, *Die frühchristlichen Alterthümer*, pl. IV, n. 3.

6. Ce sujet reparaît sur un diptyque de Gori : *Thesaurus diptychorum*, in-fol., Florentiae, 1759, t. III, pl. IV, et une fresque d'Alexandrie. Cf. *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 286 ; voir t. II, au mot *Basilic*.

7. *Mém. de la Soc. des antiq. de France*, 1846, t. XVIII, pl. II, fig. 9.

8. A. Bertrand, dans la *Revue archéologique*, 1867, p. 376.

9. A.-L. Delattre, *Lampes chrétiennes de Carthage*, dans la *Revue de l'art chrétien*, 1892, n. 661.

10. *Id.*, n. 662-663.

11. *Id.*, n. 664.

12. *Id.*, n. 665.

13. De Waal, *Das Opfer Abrahams auf einerorientalischen Lampe*, dans *Römische Quartalschrift*, n. 4, t. XVIII, p. 21-34.

14. A.-L. Delattre, *op. cit.*, n. 666-667.

15. *Id.*, n. 668.

16. *Id.*, n. 670-674.

cuc [1]. Le Nouveau Testament est moins largement représenté. C'est principalement le Christ, tantôt sous les traits du Bon Pasteur [2], tantôt vainqueur [3], terrassant le démon [4], foulant aux pieds le serpent [5], ou bien piétinant le chandelier à sept branches, symbole du judaïsme [6].

Nous pourrions mentionner quelques autres sujets, mais ce qui précède suffit à montrer l'abondance des scènes bibliques, à la suite desquelles il faut encore faire place aux sujets profanes ou mal définis, tels que : un enfant chevelu assis dans l'attitude de la prière [7], un personnage barbu, assis, vêtu du pallium [8]; des orants [9]; un musicien [10]; un dendrit [11]; enfin des têtes, des bustes, des inconnus, des athlètes [12], des chasseurs [13]; des guerriers [14], un vexillaire [15], un char de triomphe [16], un condamné traîné sur la claie [17], une chasse au lièvre [18].

V. *Ampoules à eulogies.*

Parmi les objets en terre cuite de fabrication chrétienne les lampes présentent seules une importance véritable par leur nombre, leurs types et leur décoration. Une autre catégorie de menus récipients, les « ampoules à eulogies », sorte de flacons destinés à recevoir quelques gouttes d'huile sainte, prend chaque année des accroissements importants; néanmoins ces vases de fabrication

1. A.-L. Delattre, *Lampes chrétiennes de Carthage*, dans la *Revue de l'art chrétien*, n. 675.
2. *Id.*, 670-680.
3. *Id.*, n. 681.
4. *Id.*, n. 686-687.
5. *Id.*, n. 688-693.
6. *Id.*, n. 689-692*a*, 903.
7. *Id.*, n. 694.
8. *Id.*, n. 695.
9. *Id.*, n. 698.
10. *Id.*, n. 706-707.
11. *Id.*, n. 708.
12. *Id.*, n. 709.
13. *Id.*, n. 730-732, 905.
14. *Id.*, n. 726-727.
15. *Id.*, n. 732-749.
16. *Id.*, n. 906.
17. *Id.*, n. 753.
18. *Id.*, n. 752.

grossière sont loin d'offrir l'universalité et la variété des lampes [1]. Les ampoules à eulogies proviennent en presque totalité d'Égypte et d'Asie-Mineure, elles se débitaient dans quelques centres de pèlerinage, d'où les fidèles tenaient à emporter un souvenir. C'était le plus souvent quelques gouttes des parfums répandus sur les ossements ou sur le tombeau des martyrs, ou bien encore l'huile des lampes qui brûlaient dans un sanctuaire célèbre, la cire des cierges fichés autour d'une *confessio*, quelques parcelles du sol, des brins d'herbe, la poussière d'un sarcophage [2]. Cette dévotion aux huiles saintes était si répandue qu'elle explique les trouvailles d'ampoules dans les directions les plus excentriques à leur lieu d'origine et d'achat. Un nombre considérable d'ampoules à eulogies porte l'effigie d'un soldat romain accosté par deux chameaux accroupis ; c'est une allusion à la légende de saint Ménas l'Égyptien, dont le sanctuaire, situé à Alexandrie, attirait un concours considérable de pèlerins [3]. Les ampoules consacrées à saint Ménas offrent ou bien l'effigie susdite [4] ou bien une inscription dans ce genre : ΕΥΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ, accompagnant un profil d'homme à la chevelure crépue [5], ou enfin une simple inscription [6]. Quelques ampoules présentent des sujets variés : saint Georges à cheval [7], sainte Thècle [et saint Paul?] [8], saint Georges terrassant le dragon [9], le monogramme de saint Pierre d'Alexandrie [10], la Vierge et l'enfant Jésus [11], enfin des décorations de moindre intérêt, dont nous avons donné le détail ailleurs [12].

Les ampoules originaires d'Asie-Mineure se distinguent des fioles égyptiennes par leur forme et leur décoration. Tandis que les ampoules égyptiennes sont pourvues de deux anses rapportées, les ampoules smyrniotes n'ont rien de pareil. Leur forme, la plus

1. A.-L. Delattre, *op. cit.*, n. 907.
2. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 1722-1737.
3. *Id.*, t. I, col. 1114-1117.
4. *Id.*, t. I, fig. 448, 449, cf. fig. 269.
5. *Id.*, t. I, fig. 450. Cf. J. Strzygowski, *Catalogue du musée du Caire. Koptische Kunst*, in-fol., Wien, 1904, n. 8975, pl. XXI.
6. *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 447.
7. *Id.*, t. I, fig. 451.
8. *Id.*, t. I, fig. 452.
9. *Id.*, t. I, col. 1730, note 14.
10. *Id.*, t. I, fig. 269.
11. *Id.*, t. I, fig. 453.
12. *Id.*, t. I, col. 1732-1733. Sur l'absence complète de ces ampoules dans les catacombes, cf. De Rossi, *Roma sotterr.*, t. III, p. 607.

simple possible, est celle d'un petit sachet étiré dans la partie supérieure afin de former goulot ; les anses sont supprimées et remplacées par deux trous forés dans l'épaisseur du vase, quelquefois ces trous de suspension manquent complètement. Les ampoules de ce modèle sont de dimensions plus réduites [1] que les ampoules égyptiennes [2]; en outre, elles sont généralement anépigraphes [3] et leur décoration semble consister en figures de saints et d'apôtres, tels que saint André, saint Pierre [4]. Parfois, au lieu d'ampoule, on se contentait d'une sorte de gâteau de terre cuite orné d'un sujet ou d'une inscription, comme les eulogies que conserve le trésor de Monza [5]. Mais cette série de pièces semble n'avoir jamais été en possession d'une grande vogue; les fouilles n'ont fait venir à la lumière qu'un petit nombre d'exemplaires.



351. — Vase à couverte noire, d'après Garnier, *Histoire de la céramique*. p. 145.

Manifestement les fidèles préféraient les récipients dans lesquels ils enfermaient tantôt l'huile des lampes allumées au tombeau des saints, tantôt l'eau ou le vin déposé quelques instants sur le sarcophage. Grégoire de Tours et Paulin de Périgueux affirment que, de leur temps, les fidèles déposaient des vases remplis d'huile près des corps saints ou aux lieux illustrés par quelque grand miracle, et que la grâce d'en-haut se répandait sur leur contenu [6]. Un de ces

1. Les plus grandes mesurent 0 m 07 en hauteur, sur 0 m 05 en largeur.

2. La plus grande de celles du musée du Caire mesure 0 m 11 en hauteur et 0m 075 en largeur ; la plus grande ampoule, connue à l'heure actuelle, mesure 0 m 27 en hauteur, goulot compris et 0 m 175 en largeur.

3. Voir cependant *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 454.

4. *Id.*, t. I, fig. 454, 455.

5. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 765 ; X. Barbier de Montault, *Le trésor de la basilique royale de Monza*, dans le *Bulletin monumental*, 1883, p. 132; De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1884, p. 136 sq.

6. Lecoy de la Marche, *Saint-Martin*, in-4°, Tours, 1881, p. 487 sq.; Ed. Garnier, *Histoire de la céramique*, in-8°, Tours, 1882, p. 134-135, fig. 70.

vases a été exhumé en 1865, dans les ruines d'une villa gallo-romaine, à Saint-Martin-de-Fraigneau (Vendée). C'est un joli vase à pâte fine, recouvert d'un beau lustre noir, et portant, gravée à la pointe, sur le col et sur l'épaulement, l'inscription suivante [1] : ✝*Divi Martini antistitis balsamum oleum pro benedictione.* Il est assez difficile d'assigner une date exacte à ce vase qui rentre dans la catégorie des poteries à couverte noire, dont la fabrication a duré plusieurs siècles, et dont le cimetière de Terre-Nègre, à Bordeaux, a fourni un nombre considérable de spécimens identiques ; quant à l'inscription elle paraît être du ve siècle (fig. 351).

Nous pourrions, à la rigueur, rattacher à la catégorie des ampoules, deux petits vases en terre grise trouvés à Carthage et employés dans l'administration du baptême, ainsi qu'une terre cuite, païenne également, trouvée à Carthage et représentant un orgue avec un musicien, mais ces objets appartiennent plus spécialement à l'archéologie liturgique ; c'est avec celle-ci que nous les étudierons [2].

VI. Plats de terre cuite.

L'Afrique du Nord a fourni à l'industrie de la terre cuite un certain nombre de spécimens qui n'ont rien à envier pour la maladresse aux produits de fabrication romaine. A Tipasa, un plat de terre rouge (0 m 39 diamètre) nous fait voir « deux personnages estampés (et non incisés autant qu'il semble) occupant le centre, chacun d'eux porte une longue croix. M. Gauckler a déjà rapproché ce plat d'un autre plat trouvé à Cherchel, où l'on voit un personnage — peut-être un prêtre — revêtu d'une dalmatique richement ornée. Il a les bras étendus comme un orant et tient dans chaque main une fleur à longue tige, marguerite ou lis. Le dessin a des naïvetés enfantines. Les mains sont largement étalées, avec cinq traits pour représenter les cinq doigts. Les pieds, tournés en dehors, sont figurés de profil dans le prolongement l'un de l'autre. L'enca-

1. Restitution de Lecoy de la Marche. Notre dessin reproduit l'original réduit de moitié.

2. A.-L. Delattre, *Musée Lavigerie*, pl. XII, p. 54-57. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 53 ; De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1881, p. 125 sq. ; pour l'orgue, A.-L. Delattre, *Un pèlerinage aux ruines de Carthage*, in-8°, Lyon. 1902, p. 66, 67.

drement se compose d'une rangée de perles distribuées assez irrégulièrement à l'intérieur des deux circonférences concentriques, contenues elles-mêmes dans un carré ou dans un polygone » [1]. Le plat de Tipasa est assurément plus curieux que celui de Cherchel [2]. Le peu de résistance et le prix modique des plats en terre cuite permet de supposer qu'ils ne devaient pas faire un objet d'exportation, nous pouvons donc attribuer aux officines africaines la belle collection trouvée à Carthage et inventoriée par le P. Delattre [3]. Ces plats atteignent parfois, dit-il, une assez grande dimension. Un des nôtres ne mesure pas moins de 0 m 21 de rayon. Aucun de ces vases ne porte le nom du potier, ou une marque quelconque de fabrique, soit empreinte, soit graffite. « A première vue on serait tenté de prendre ces plats pour des vases liturgiques. Mais, connaissant la pieuse coutume des premiers fidèles, particulièrement en Afrique, de marquer d'un signe chrétien les objets d'usage journalier tels que lampes, sceaux, anneaux, même les poids, les monnaies et les objets de toilette, on doit, je crois, classer dans cette catégorie les plats en question. Nous les trouvons d'ailleurs dans l'enceinte de la ville, c'est-à-dire dans la partie autrefois la plus habitée, surtout à l'époque byzantine, au milieu des décombres des anciennes constructions, et ils sont toujours brisés [4]. »

Plusieurs types décoratifs se rapprochent de ceux qu'on trouve sur les lampes en terre cuite, les plus fréquemment rencontrés sont : la colombe (7 exemplaires), l'agneau (6 ex.), le poisson (3 ex.), la croix latine (8 ex.), la croix latine pattée (4 ex.), la croix monogrammatique avec α ω sous la haste transversale (2 ex.), la couronne (2 ex.). On trouve, mais à un exemplaire seulement : agneaux et colombes, semis de colombes, chevaux passant disposés en cercle, un plat offre un motif très gracieux : trois cercles concentriques

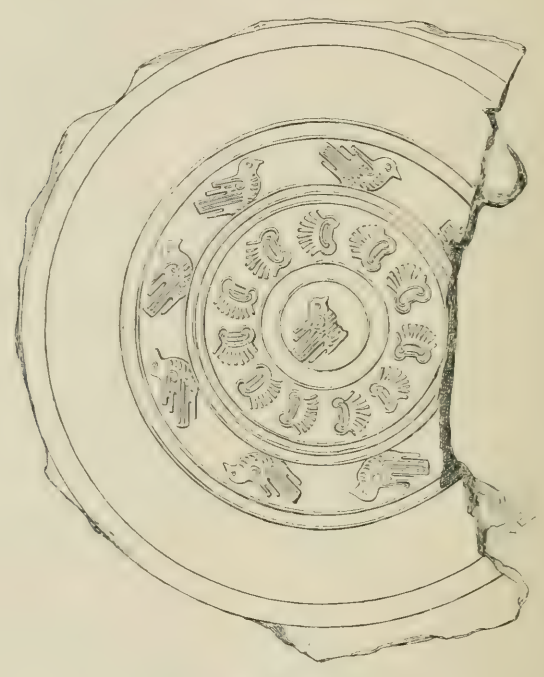
1. P. Gauckler, dans le *Bull. du Comité*, 1892, p. 119.

2. S. Gsell, *Tipasa*, dans les *Mél. d'arch. et d'hist.*, 1894, t. xiv, p. 448, fig. 61.

3. A.-L. Delattre, *Sujets chrétiens figurés sur le fond intérieur de vases de belle poterie rouge, trouvés à Carthage*, dans la *Revue de l'art chrétien*, 1888, t. vi, p. 219-223. A cette date, l'auteur écrivait : « Notre collection en compte aujourd'hui 72. » Dans *Musée Lavigerie de Saint-Louis de Carthage*, in-4°, Paris, 1899, p. 49, il porte ce nombre à « plus de cent ». L'emblème, au lieu d'y être moulé en relief comme sur les lampes, est toujours imprimé en creux. La planche xi de ce recueil offre 26 dessins d'après les plats; pour les n. 9, 18, voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. i, fig. 408.

4. *Id.*, p. 219.

présentent une colombe isolée dans le cercle le plus étroit, onze coquilles dans le cercle intermédiaire, huit colombes passant dans le cercle extérieur [1] (fig. 352). On rencontre encore diverses combi-

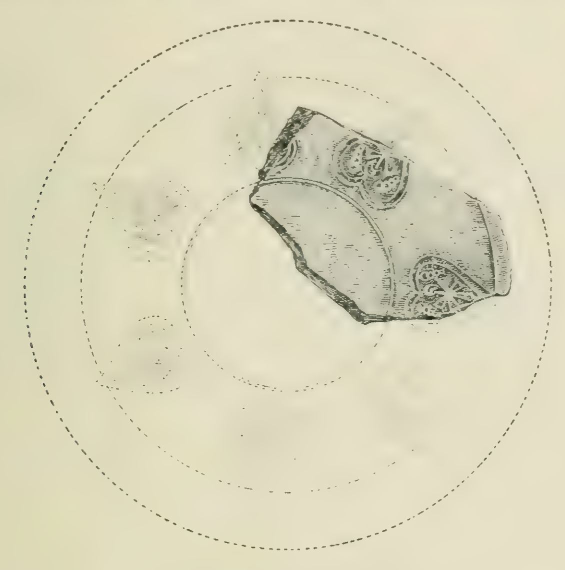


352. — Plat de terre cuite, d'après la *Revue de l'art chrétien*, 1888, t. VI, p. 220.

naisons ingénieuses et peu fréquentes : cœur renfermant une croix ou un monogramme (fig. 353), cœurs et rosaces disposés en cercle, cercle formé de fleurons et de carrés ornés de fleurs de lis (le règne végétal est pauvrement représenté), cercle formé de palmes et de disques à rayons, rosace à six branches avec trois macarons dans chaque branche, des séries de croix monogrammatiques ou gemmées sans grande importance, les exemplaires les plus curieux présentent la croix latine à double trait, ornée intérieurement de petits cercles et surmonté d'une colombe [2], ou bien surmontée d'une colombe et accostée de deux autres [3], enfin accostée de deux colombes seule-

1. A.-L. Delattre, *Sujets chrétiens figurés* dans la *Revue de l'art chrétien*, 1888, t. VI, p. 220, fig. 1.
2. *Id.*, p. 220, fig. 5, n. 26, au fond du plat de 0^{m} 21 de rayon.
3. *Id.*, p. 220, fig. 6, n. 28. Cf. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1873, pl. X, n. 2.

ment[1]. Un plat est décoré d'une croix latine pattée, ornée de cercles, d'un losange et de trois médaillons contenant l'agneau[2]. Les plats nous montrent quelques représentations humaines ; ce sont : une orante, un personnage debout, un autre armé d'un bâton, un autre levant la main droite, un autre levant la main droite et tenant une



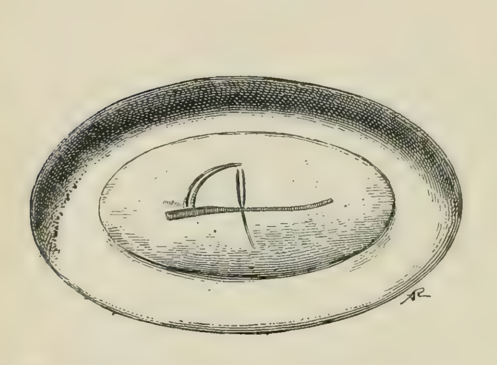
353. — Plat de terre cuite, d'après la *Revue de l'art chrétien*, 1893, p. 39.

tige de la main gauche. Enfin, nous retrouvons à Carthage des types peu différents de ceux des plats de Cherchel et de Tipasa : un personnage tenant de la main gauche une longue croix et faisant de la main droite un geste oratoire[3], un autre vu dans l'attitude de la marche, vêtu d'un manteau, tenant dans la main droite un objet peu distinct et accosté de deux croix latines gemmées, surmontées chacune d'une colombe tournée vers le personnage[4]. Quelques autres plats portent des bustes vus de face ou de profil, cinq têtes d'hommes disposées en croix dans un triple cercle en dehors duquel se répètent les mêmes têtes, et plusieurs sujets tout à fait frustes ou sans signification particulière.

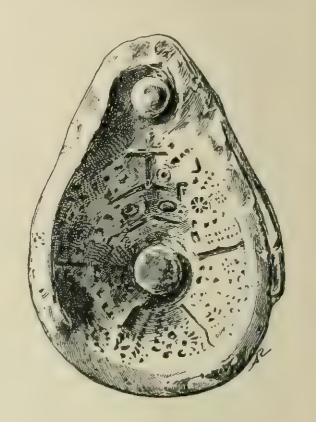
Une autre série de plats de Carthage, contenant vingt nouveaux

1. *Id.*, p. 220, n. 27 ; cf. *Id.*, 1893, p. 39, n. 29, fig. 28.
2. *Id.*, p. 221, fig. 7, n. 29.
3. *Id.*, p. 221, n. 37 ; cf. *Id.*, 1893, 40, n. 63.
4. *Id.*, p. 221, fig. 8, n. 38.

exemplaires sur lesquels tous les ornements sont marqués en creux, reproduit plusieurs des objets déjà mentionnés, d'après cela nous voyons que le caractère de cette décoration est la répétition d'un motif ornemental servant d'encadrement à un sujet central ou bien même faisant toute la décoration [1]. Un de ces plats est festonné



354. — Moule en plâtre, d'après le *Bull. du Comité*, p. 455, n. 296.



355. — Moule de lampe, d'après Strzygowski, *Koptische Kunst*, n. 8980.

avec pointes en dehors [2], un autre très curieux offre un sujet dont le christianisme n'apparaît pas avec évidence [3].

Nous pourrions rapprocher diverses pièces d'origine africaine déposées dans les musées d'Europe [4], mais ce serait sortir des limites de notre travail. Les musées africains eux-mêmes ne peuvent être inventoriés complètement dans ce livre [5].

Nous ne quitterons pas l'Afrique sans y signaler une « forme » de potier. C'est un plat ovale, en terre cuite, arrondi sur le côté, aplati sur les deux faces, de forme concave, mesurant 0 m 08 en longueur et 0 m 05 en largeur. Cette forme offre sur une face un chrisme

1. A.-L. Delattre, *Sujets chrétiens figurés* dans la *Revue d'art chrétien*, 1888, t. VI, p. 220, n. 5, 7, 10, 11, 12.

2. *Id.*, 1893, p. 39, n. 28, 51, 52, 61. C'est d'ailleurs le caractère qui se retrouve sur un très grand nombre de lampes. Voir A.-L. Delattre, *Musée Lavigerie*, pl. III, n. 2, un disque festonné.

3. *Id.*, 1893, pl. 40, n. 62, fig. 62.

4. O. Dalton, *Catalogue of early christian antiquities*, in-4°, p. 162, n. 923.

5. G. Doublet et P. Gauckler, *Le musée de Constantine*, in-4°, Paris, 1892, p. 62; R. de la Blanchère et P. Gauckler, *Catalogue du musée Alaoui*, in-8°, Paris, 1897, p. 246-247, n. 343-355; Stuhlfauth, dans *Mittheil. des Kaiserlich deutsch. archäol. Instituts. Römische Abtheil.*, 1898, t. XIII, p. 287-288.

en graffite ; sur l'autre, une palmette et trois traits en triangle à la base [1] (fig. 354). Signalons aussi des moules de lampes chrétiennes, en plâtre [2] et en argile ; ces derniers sont égyptiens (fig. 355).

La poterie égyptienne nous est connue par quelques ouvrages moins soignés et moins originaux que celui que nous venons de



356. — Plat de terre cuite, d'après *Bullettino di archeol. crist.*, 1873, pl. x, n. 2.

décrire. Les fouilles d'Achmîn-Panopolis ont ramené à la lumière un nombre considérable d'objets de tous genres [3], parmi lesquels des plats ou des timbres estampés [4], qui ne semblent pas antérieurs au VIe siècle et dont les symboles : poisson, colombe, comptent parmi ceux qui se rencontrent le plus fréquemment. La

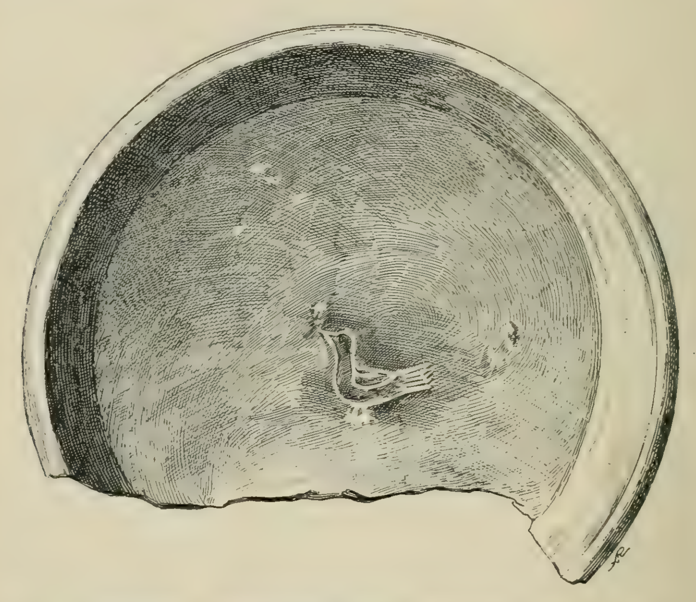
1. P. Gauckler, *Rapport épigraphique sur les découvertes faites en Tunisie*, dans le *Bull. arch. du Comité*, 1887, p. 455, n. 296, trouvée à Oudna avec plus de 300 estampilles entières sur fonds de plats et de patins. Ces estampilles ont un caractère chrétien nettement accusé. On en trouvera un choix intéressant dans le *Bull. arch. du Comité*, 1897, pl. VIII-IX. Il y a là les éléments d'une étude très complète sur la matière.

2. *Id.*, p. 457.

3. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 1042 sq.

4. R. Förrer, *Die frühchristlichen Alterthümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis*, in-8°, Strassburg, 1893, pl. I, n. 4-7a ; pl. IX, n. 3-6 ; O. M. Dalton, *Catalogue*, p. 161, n. 918.

collection du British Museum possède un fragment de plat trouvé à Minyeh ; on y voit une croix gemmée de losanges et deux agneaux passant parmi les arbres [1] ; un autre trouvé à Coptos, portant la croix monogrammatique et une série de colombes formant bordure [2] suivant la mode africaine ; un autre encore trouvé au Caire, montrant une orante ayant à sa gauche un oiseau, à



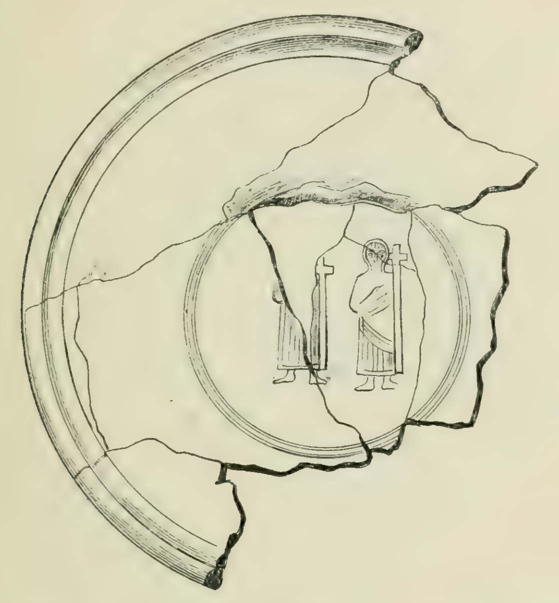
357. — Plat de terre cuite, d'après *Römische Quartalschr.*, 1904, pl. III, n. 1.

droite un objet indéterminé [3]. La collection du musée du Caire possède quelques pièces intéressantes pour l'histoire de la poterie égyptienne vers le VIIe siècle. Un tesson d'assiette montre un monogramme perlé au centre avec une bordure d'oves très élégantes [4], un autre présente des vestiges d'arcades [5].

Les plats et tessons conservés dans les musées de Rome comptent parmi les plus dignes d'attention entre tous ceux que nous avons rencontrés. Les plats de terre fine, *vasa arretina*, portant la signature de leur officine d'origine sont extrêmement rares

1. O. M. Dalton, *Catalogue*, p. 162, n. 926.
2. *Id.*, p. 163, n. 927.
3. *Id.*, p. 162, n. 921.
4. J. Strzygowski, *Koptische Kunst*, in-fol., Wien, 1904, n. 7137, fig. 304.
5. *Id.*, p. 246, n. 7135, fig. 302.

dans les catacombes, si toutefois ils y sont représentés. J.-B. De Rossi ne se souvenait pas d'en avoir vu [1]. A partir du IVe siècle la poterie chrétienne à Rome nous est mieux connue. Un tesson trouvé près de la porta Maggiore présente une belle croix gemmée égarée parmi des matériaux païens très anciens [2]. Ce tesson ne porte aucune inscription ni estampille, ce qui est malheureuse-



358. — Plat de terre cuite, d'après les *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1894, p. 449, fig. 61.

ment le cas des poteries chrétiennes à Rome ; on est donc obligé de les situer chronologiquement d'une manière un peu vague entre le IVe et le VIe siècle. La croix latine pattée ornée de médaillons et de gemmes se retrouve sur un plat africain [3]. Plus frappante encore est l'identité entre un autre tesson de Carthage et un plat de grandes dimensions trouvé en Sardaigne, sur le territoire de Gonnesa [4] (fig. 356). Cette croix ornée de perles surmontée d'une colombe et flanquée de deux autres colombes devait être

1. De Rossi, *Roma sotterr.*, t. III, p. 606.
2. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1871, p. 77, pl. VI, n. 3
3. A.-L. Delattre, dans la *Revue de l'art chrétien*, 1888, t. VI, p. 221, fig. 7, n. 29.
4. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1873, p. 125, pl. X, n. 2. Cf. A.-L. Delattre, *op. cit.*, p. 220, fig. 6, n. 28.

un modèle répandu puisque nous le retrouvons à peine modifié sur deux autres plats d'Afrique [1]. Le seul plat romain en terre cuite qui paraisse remonter à l'époque des persécutions est de couleur rouge, à fond plat avec un large rebord. Il a longtemps servi à



359. — Plat de terre cuite.
d'après *Römische Quartalschrift*, 1904. pl. II, n. 1.

cuire les aliments et malgré cette humble destination il porte un symbole chrétien : la colombe [2] (fig. 357). On remarquera la beauté des colombes sur le plat de Gonnesa et sur celui de Rome. A ce type de décoration, mais à une date un peu postérieure, se

1. A.-L. Delattre, *op. cit.*, p. 220, fig. 5, n. 26 ; p. 221, fig. 8, n. 38, et même revue, 1893, p. 39, n. 28. Rapprochons deux autres tessons africains, l'un de Cherchel, publié par Ravoisié, *Explor. de l'Algérie*, t. III, pl. 44, fig. 8, 9, l'autre de Constantine, publié par Doublet et Gauckler, *Musée de Constantine*, 1892, p. 62, représentant deux croix gemmées, surmontées de deux agneaux.
2. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1873, p. 125 ; *Römische Quartalschrift*, 1904, pl. III, n. 1.

rattachent : l'agneau, le chrisme, la croix losangée, le monogramme cruciforme, le monogramme avec α et ω suspendus.

Nous allons retrouver à Rome un autre type que nous avons déjà signalé en Afrique, à Tipasa. Cette nouvelle rencontre con-



360. — Plat de terre cuite, d'après *Römische Quartalschrift*, 1904, p. 317.

firme les observations faites plus haut au sujet des lampes. Rome et l'Afrique, si étroitement rapprochées par leurs intérêts, leurs idées et leurs usages, paraissent s'être communiqué également leur concept artistique, d'ailleurs assez médiocre. Le plat de Tipasa nous offre deux hommes debout, vus de face, portant la croix à longue hampe (fig. 358), le plat romain nous fait voir le Christ bénissant de la main droite et tenant cette même croix de la main gauche, tandis que le champ est orné de cinq colombes [1] (fig. 359). Un plat de Syracuse donne la même figure principale, mais les ornements sont changés, les colombes ont fait place à une étoile placée au-dessus du Christ et à deux têtes féminines vues de profil qu'on peut supposer être les saintes Agathe et Lucie [2] (fig. 360).

1. A. de Waal, *Altchristliche Thonschüsseln*, dans *Römische Quartalschrift*, 1904, t. XVIII, p. 308-321, pl. II, n. 1. Ce plat a été trouvé à Ariccia.

2. R. Garrucci, *Storia*, pl. 465, n. 1; A. de Waal, *op. cit.*, p. 317. Ce plat est aujourd'hui perdu.

Tels sont les exemplaires les plus importants des terres cuites chrétiennes conservées dans les musées ; mais ce ne sont pas les seuls. L'inventaire dressé, en 1904, par Mgr de Waal énumère beaucoup de fragments répartis entre sept collections romaines ; plusieurs d'entre eux mériteraient de nous retenir, mais les limites de ce chapitre s'y opposent. Signalons donc rapidement : Jonas couché [1], le poisson [2], l'agneau debout [3], le bélier portant le monogramme avec αω sur la tête [4], croix et colombe [5], monogramme cruciforme avec αω [6], croix gemmée [7]. Au musée chrétien du Vatican [8] un tesson d'un plat de grandes dimensions, pouvant dater du IVe siècle et portant incisé sur le rebord ces lettres : MAR☧ (=*mar* (*tyr*) ou (*tyres*) *Christi*) ; à l'Antiquarium (*nell'orto botanico*) un fragment de l'époque ostrogothique représentant un dignitaire assis et discourant [9] ; au *Museo Capitolino*, deux anges nimbés tenant des croix hastées [10]. Rappelons enfin les fragments trouvés à Salone, le plat d'Orléans [11] et celui de Catane [12], le seul plat chrétien qui, à notre connaissance, porte le nom du potier, quelque grand personnage qui se distrayait à cette humble occupation : VIR EXCELLENTISSIMVS NARSES

VII. Figurines.

Les figurines chrétiennes en terre cuite sont si rares qu'on ne sait trop encore ce qu'on peut dire de cette industrie — car elle

1. R. Garrucci, *op. cit.*, pl. 465 ; A. de Waal, *op. cit.*, II, Musée Kircher, n. 1.
2. *Id.*, III, *Campo santo Tedesco*, n. 4, *Römische Quartalschrift*, 1904, pl. III, n. 2.
3. *Id.*, III, *Camp. sant. Ted.*, n. 8 ; *Röm. Quart.*, pl. II, n. 2.
4. *Id.*, I, Musée chrét. du Vatican, n. 3 ; Garrucci, *Storia*, pl. 465, n. 2, p. 99.
5. A. de Waal, *op. cit.*, I, Mus. chrét. du Vatic., n. 4.
6. *Id.*, II, Musée Kircher, n. 3, 1.
7. *Id.*, III, *Camp. sant. Ted.*, n. 3, 5, 6, 7, 9 ; *Röm. Quart.*, 1904, pl. II, n. 3 ; pl. III, n. 3, 4.
8. Trouvé au cimetière de Domitille dans une galerie voisine de l'abside des saints Nérée et Achillée ; cf. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1879, p. 159.
9. *Id.*, 1878, pl. II, p. 56.
10. *Röm. Quart.*, 1904, p. 313.
11. Garrucci, *Storia*, pl. 466, n. 2.
12. O. M. Dalton, *Catalogue of christian antiquities*, in-4°, London, 1901, p. 163, n. 923 ; *Corp. inscr. lat.*, t. x, n. 8045, travail du Ve siècle.

avait depuis longtemps alors cessé d'être un art. Nous devons nous borner à signaler en Afrique, à Oudna, une « intéressante figurine, dont la tête n'a malheureusement pu être retrouvée. Elle est d'un style très barbare et représente une femme debout, vêtue d'une longue tunique tombant jusqu'aux pieds et ornée de deux longues bandes brodées, traversant verticalement la robe. La femme applique sa main gauche sur sa poitrine et sa main droite sur son ventre, gonflé de telle sorte qu'on est amené à se demander si le coroplaste n'a pas voulu représenter une femme enceinte ; la statuette aurait alors le caractère d'un ex-voto. A l'appui de cette thèse, je signalerai au musée Saint-Louis, de Carthage, l'existence de plusieurs statuettes chrétiennes analogues, où la saillie du ventre est aussi nettement accusée »[1].



361. — Tête de cheval, d'après *Koptische Kunst*, p. 246, fig. 301.

Peut-être faut-il attribuer une destination votive analogue à quelques statuettes égyptiennes d'une grossièreté misérable. Ce sont des orantes dont la tête est forée de trois trous permettant le passage des clous qui fixaient ces ex-voto sur la muraille. Il n'y a pas lieu de s'arrêter à ces produits de la plus extrême décadence[2] qui ne sont certainement pas antérieurs au VIIe siècle. Ces statuettes monstrueuses sont bien loin des poupées articulées des premiers siècles de l'Empire[3].

Le musée du Vatican possède une statuette en terre cuite représentant le Bon Pasteur, d'un art assez grossier pouvant être reporté au IVe siècle. Quoiqu'elle ait été trouvée à Rome, J.-B. De Rossi incline à lui attribuer une origine africaine[4].

Quelques autres figurines nous sont parvenues, citons au hasard plusieurs spécimens : une tête de cheval, provenant de Kôm Esch-

1. P. Gauckler, *Rapport épigraphique sur les découvertes faites en Tunisie*, dans le *Bull. arch. du Comité*, 1897, p. 457.

2. J. Strzygowski, *Koptische Kunst*, in-fol., Wien, 1904, p. 245, n. 7131, 7132 ; trois autres figures du même genre sont conservées au Karl-Friedrich's Museum, de Berlin, n. 226-228.

3. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 62 ; *Revue archéologique*, 1889, pl. VII, n. 5 ; S. Reinach, *Antiquités du Bosphore cimmérien*, in-4°, Paris, 1892, p. 122, pl. LXXV, n. 8 ; *Bull. di arch. comunale*, 1889, p. 180 ; Perret, *Les catac. de Rome*, t. IV, pl. VIII.

4. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1877, p. 142, 143, note 1, au sujet d'une statuette de même type provenant d'une officine des bords du Rhin.

kaw (Égypte), d'une observation très juste[1] (fig. 361) ; un petit cheval d'un travail assez fruste trouvé à Rome dans la catacombe de Saint-Sébastien[2], un encrier dans la catacombe de Callixte[3].

VIII. Bas-Reliefs.

Nous ne possédons guère de bas-reliefs chrétiens en terre cuite; néanmoins nous ne pouvons omettre de signaler l'emploi dans la catacombe de Prétextat d'un bas-relief païen en terre cuite ayant servi à la fermeture d'un tombeau[4], et ce fait est moins rare qu'on pourrait le croire ; plusieurs plaques sur lesquelles était figurée une panthère se désaltérant dans un vase (motif en vogue au IIe et au IIIe siècle) ont été rencontrées sur les *loculi* chrétiens[5]. A cette série se rattachent, quoique d'assez loin, les carreaux historiés en terre cuite qui ont servi à la décoration des basiliques africaines[6] du Ve au VIIe siècle. Ces carreaux sont, pour la plupart, d'une extrême grossièreté de travail ; ils offrent des sujets bibliques tels que Adam et Ève, le sacrifice d'Abraham, Jonas (fig. 362), Daniel, la multiplication des pains, le Christ et la Samaritaine[7], ou bien un motif ornemental, une rosace avec



362. — Jonas vomi par le monstre, d'après Delattre, *Musée Lavigerie*, pl. II, n. 5.

1. J. Strzygowski, *op. cit.*, p. 246, n. 7134, fig. 301, date cet objet des environs de l'an 600. Hauteur, 0m 115.

2. Perret, *op. cit.*, t. IV, pl. VIII, n. 3 ; De Rossi, *Roma sotter.*, t. III, p. 607.

3. Boldetti, *Osservazioni*, p. 329, fig. 1.

4. De Rossi, *Roma sotterr.*, t. III, p. 608.

5. *Id.*, p. 608, cf. p. 374.

6. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 726, fig. 158-160 ; A.-L. Delattre, *Musée Lavigerie*, pl. II, n. 4, 5.

7. F. X. Kraus, *Gesch. d. christl. Kunst*, in-4°, Freiburg, 1896, t. I, p. 398, fig. 318.

une invocation à la Vierge Marie, des symboles tels que la croix, la palme, le monogramme, la rose, le calice, la colombe, l'agneau, dont les moules ont été retrouvés dans les ruines de l'officine d'Oudna [1].

L'usage des carreaux de terre cuite ne paraît pas avoir été également répandu en Afrique, mais on ne peut préjuger des fouilles futures [2]. En Gaule, l'industrie de la terre cuite était florissante dès le temps du Haut-Empire [3] et plusieurs officines ont continué à produire jusqu'à une époque assez tardive, dans le Bas-Poitou et le pays de Retz particulièrement [4].

La pièce la plus remarquable de la série des bas-reliefs chrétiens en terre cuite est un disque de la bibliothèque Barberini représentant le jugement dernier [5].

IX. Cercueils. Sarcophages.

Nous signalerons simplement ici l'emploi des jarres ou amphores, en terre cuite pour l'ensevelissement des corps [6]. Ce n'est là qu'une

1. *Mélang. d'arch. et d'hist.*, 1898, t. XVIII, p. 101-102; 1899, t. XIX, p. 61-62; A.-L. Delattre, *La Croix*, dans *Atti del congresso di arch. crist.*, in-4°, Roma, 1902, p. 186.

2. P. de Witte, dans la *Revue archéol.*, 1845, p. 27; Leemans, dans *Nederlandsche Staatscourant*, 11 fév. 1845; R. de la Blanchère, *Carreaux de terre cuite à figures découverts en Afrique*, dans la *Revue archéol.*, 1888, t. XI, p. 302 sq.; E. Le Blant, dans *Comptes rendus de l'Acad. des inscr.*, 1893, t. XXI, p. 219 sq.; *Sur quelques carreaux de terre cuite nouvellement découverts en Tunisie*, dans la *Revue archéol.*, 1893, IIIe série, t. XXII, p. 273 sq.; S. Reinach, *Notice sur deux briques estampées provenant de Kasrin*, dans le *Bull. arch. du Comité*, 1885, p. 327, pl. VIII; H. de Villefosse, dans le *Bull. de la Soc. des antiq. de France*, 1884, p. 170; A.-L. Delattre, *Musée Lavigerie*, in-4°, Paris, 1899, pl. II, n. 4, 5; Clermont-Ganneau, *Lettre sur un carreau de terre cuite découvert en Tunisie*, dans les *Comptes rendus de l'Acad. des inscr.*, 1888, p. 368-370; A. Berbrugger, dans la *Revue africaine*, 1862, t. VI, p. 643; *Revue des études grecques*, 1900, t. XIII, p. 226; *Bull. arch. du Comité des trav. hist.*, 1890, p. 179, fig. 9, 10; 1892, p. 409, fig. 2; 1894, p. 286-294; 1898, p. 337; 1900, p. 136; H. Saladin, dans les *Arch. des miss. scientif.*, 1887, t. XIII, p. 215.

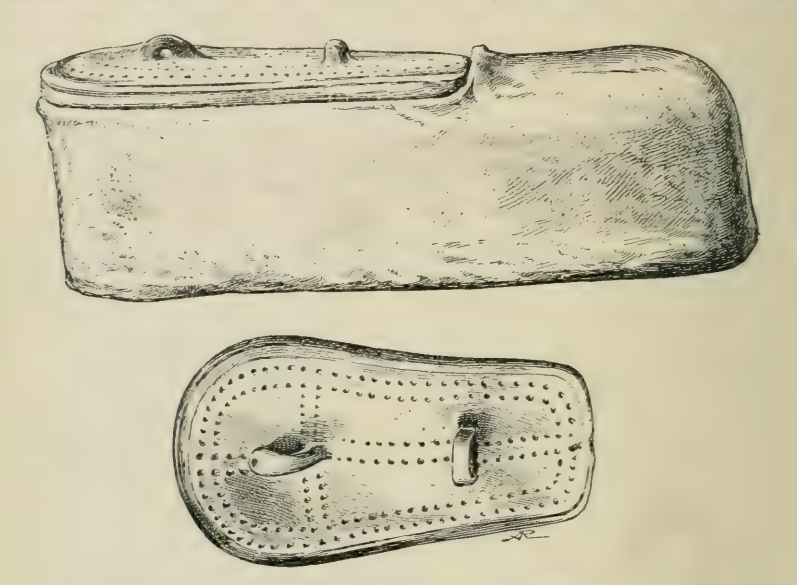
3. J. Déchelette, *Les vases céramiques ornés de la Gaule romaine*, 2 vol. in-4°, Paris, 1904.

4. B. Fillon, *L'art de terre chez les Poitevins*, in-4°, Niort, 1864.

5. R. Garrucci, *Storia dell' arte cristiana*, pl. 465, n. 6; F. X. Kraus, *Die altchristliche Terracotta des Barberinischen Bibliothek*, dans *Römische Quartalschrift*, 1892, t. VI, p. 1-8; *Real-Encyclopädie*, t. II, p. 96, fig. 541.

6. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 730-733, fig. 163-164, et la bibliographie dans les notes du texte.

adaptation curieuse. Il n'en est pas de même des sarcophages en terre cuite que nous rencontrons en divers pays. La Haute et la Basse-Égypte et même le Delta du Nil ont rendu au cours des fouilles des cercueils de terre cuite. Cinq d'entre eux, qui sortent



363-364. — Cercueil égyptien en terre cuite, d'après Strzygowski, *Koptische Kunst*, fig. 291, 292.

des officines païennes, conservent pour le couvercle et la caisse la forme anthropoïde [1] à laquelle les chrétiens substituaient un couvercle plat à oreillons, décoré d'une croix pointillée [2] (fig. 363-364). Des cercueils en terre cuite ont été trouvés en Italie, en Gaule et dans plusieurs autres pays. A Rome, on a trouvé dans quelques ambulacres des catacombes des sarcophages en terre cuite [3].

X. Estampilles.

Les estampilles doliaires chrétiennes pour les trois premiers siècles sont en très petit nombre. Il est possible que parmi les

1. J. Strzygowski, *Koptische Kunst*, in-fol., Wien, 1904, p. 243, n. 7127-7130.

2. *Id.*, p. 242, n. 7126, fig. 291.

3. Sur la différence entre les sarcophages de terre cuite et ceux de marbre cf. Orelli, *Inscr. latin.*, in-8°, Turici, 1826, n. 4370, la fabrication des sarcophages en terre cuite a cessé à Rome vers le IIe siècle. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1865, p. 38.

débris dont se composent le *Monte Testaccio* à Rome, les *copriae* à Alexandrie d'Égypte, les monticules de Girgenti, de Trinquetaille, d'Akkerman, et d'autres encore, se trouvent des poteries sorties d'officines chrétiennes; mais le laconisme énigmatique des sigles dont se composent les estampilles n'en laisse rien soupçonner. Nous ne pouvons citer que de rares exemples. Au cimetière de Cyriaque, une estampille sur le col d'une amphore conservée au musée de Latran (fig. 365) [1]. Aux environs de Modène, un baril en terre cuite portait tracée l'image de deux poissons affrontés à un monogramme du Christ [2]. Un col d'amphore trouvé dans une catacombe et déposé au musée de Latran porte les mots VIVAS IN DEO [3].



365. — Estampille sur col d'amphore.

M. Ch. Descemets, dont on sait la compétence en matière de sigles figulins, pense qu' « on finira par reconnaître que, entre les œuvres et les personnages des trois premiers siècles de notre ère, il y en a bien plus qu'on ne suppose qui appartiennent au christianisme » [4]. Les textes nous permettent en attendant de suppléer dans une cer-

1. De Rossi, *Roma sotterranea*, in-fol., Roma, 1877, t. III, p. 606; *Bull. di arch. crist.*, 1870, p. 13; F. Becker, *Rom's altchrist. Coemeterien*, in-8°, Düsseldorf, 1874, p. 4, fig. : Ch. Descemets, *Marques de briques relatives à une partie de la gens Domitia*, in-8°, Paris, 1880, p. XVII; *Corp. inscr. lat.*, t. XV, n. 3550; De Rossi, *Il museo epigrafico cristiano Pio Lateranense*, dans *Triplice omaggio al papa Pio IX*, in-4°, Roma, 1877, pl. II, reproduction tout à fait insuffisante; Marini, *Iscrizioni doliari*, in-4°, Roma, 1884, p. 414, n. 81; voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 1684. Comparer l'empreinte d'un sceau pédiforme sur une brique fermant le *loculus* de Januaria, au cimetière de Callixte; on y lit : IN DEO. Boldetti, *Osservazioni*, p. 419; De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1870, p. 12, croit que cette estampille est une fantaisie de potier et non la marque habituelle d'une officine doliaire.

2. C. Cavedoni, dans *Opusculi di Modena*, IIe série, t. I, p. 325; Le même, dans *Bull. dell. instit. di corrisp. archeol.*, 1843, p. 152-153; Le même, dans *Memorie di religione, di morale e di litteratura*, in-8°, Modena, IIe série, t. XVII, p. 136; Le même, *Nuova silloge epigrafica modenese*, in-8°, Modena, 1862, p. 50. Cavedoni avait d'abord attribué ce *dolium* au Ve siècle, il est revenu plus tard à une date plus ancienne, le IIIe siècle. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1870, p. 13. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 1685.

3. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1864, p. 62.

4. Ch. Descemets, *op. cit.*, p. XVII. Cf. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1866, p. 3.

taine mesure à la pénurie des monuments. Le procès-verbal d'une perquisition judiciaire pratiquée sous Dioclétien, à Cirta (Constantine), le 19 mai 303, nous apprend que l'église de cette ville possédait des magasins de vêtements et de comestibles pour les pauvres ; dans la salle à manger, on trouva quatre tonneaux et sept vaisseaux en terre ; les premiers contenaient le vin, les autres l'huile [1]. A Abtugni, en Afrique, un document relatif à la même persécution nous dit que l'on gardait l'huile et le blé dans la maison où se réunissaient les frères [2]. Il est très probable que ces récipients de grande taille dans lesquels on décantait les liquides et les denrées afin de n'avoir pas à les remuer étaient pourvus d'une estampille analogue à celles que nous avons rapportées plus haut.

Les catacombes n'ont rendu qu'un petit nombre de fragments anépigraphes d'amphores ayant eu probablement une destination semblable à celle que nous font connaître les documents cités. Au cimetière de Callixte, ces fragments ont été retrouvés spécialement dans le voisinage des arénaires [3] : c'était en effet la coutume, dès le temps de Vitruve, de garder dans les arénaires les graines et les fruits [4].

L'usage de marquer les ouvrages en terre cuite d'une empreinte était général ; mais il nous faut attendre l'époque de la Paix de l'Église pour rencontrer des estampilles doliaires chrétiennes provenant d'officines dirigées par des fidèles. A Rome, on trouve d'abord l'officine CLAVDIANA qui emploie sur tous ses produits le monogramme ☧ [5]. Hors de Rome, le monogramme se répand pour le même usage, on le retrouve sur des tuiles en Espagne [6], à Plai-

1. *Gesta purgationis Caeciliani*, dans S. *Optati opera*, in-8°, Vindobonae, 1893, p. 187.

2. *Gesta purgationis Felicis*, *P. L.*, t. VIII, col. 722.

3. De Rossi, *Roma sotterranea*, t. III, p. 605.

4. Vitruve, *De archit.*, l. VI, c. VIII ; Varron, *De rebus rusticis*, l. I, c. LVII. Pour tout ce qui a trait aux amphores et à leurs estampilles nous renvoyons à la dissertation du *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 1682-1712. Nous y avons montré, à propos de la fig. 422, que les estampilles étaient parfois remplacées par une inscription au pinceau ; ceci relève de l'épigraphie, mais les estampilles par mode d'impression restent les plus nombreuses et se retrouvent partout, ainsi que nous l'avons fait voir.

5. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1867, p. 30-32 ; 1870, p. 14 ; Boldetti, *Osservazioni*, p. 337.

6. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 14.

sance [1], à Syracuse [2], etc. Le monogramme entre généralement en composition avec les lettres qui l'accompagnent : *Vivas in* ☧ ; *In Deo* ☧ ; *In* ☧ : *Nika* ☧ ; ou bien le monogramme est flanqué des lettres α et ω [3]. A une date un peu postérieure, vers le temps de Théodoric et d'Atalaric, le monogramme est remplacé, au moins à Rome, par la croix [4] qui devient de plus en plus ordinaire sur les produits du VI[e] siècle.

Tuiles, briques, lampes, amphores, poteries quelconques présentent des signatures, des symboles en si grand nombre qu'on a pu en dresser des recueils considérables, mais déjà incomplets aujourd'hui. Les travaux de Marini [5], Descemets [6], H. Dressel [7] joints à l'*instrumentum domesticum* de chaque volume du *Corpus* des inscriptions latines nous permettent toutefois de prendre une idée à peu près exacte de l'importance de ces produits, si vulgaires en apparence, dans l'étude de l'archéologie chrétienne. Un seul fait démontrera ici cette importance. Le toit de la basilique de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, était recouvert de tuiles parmi lesquelles on en a retrouvé soixante-six bien entières munies d'une même estampille doliaire [8], dont la date probable, à en juger par le sigle XMΓ, est post-constantinienne. Mais ces tuiles sont mélangées à d'autres qui appartiennent pour la plupart à des officines de la fin du II[e] siècle. D'où un argument inattendu en faveur d'une thèse récente qui prétend faire de la basilique, dite libérienne, une construction du II[e] siècle [9].

1. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1870, p. 15 sq., pl. II, n. 2 ; p. 32.
2. C. Cavedoni, *Annotazioni al fascicolo del Corpus inscr. graec. continente le iscrizioni cristiane*, in-8°, Modena, 1860, p. 18.
3. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1870, pl. II, n. 2, p. 15.
4. *Id.*, 1870, p. 15, pl. II, n. 1 ; Marini, *Iscriz. doliari*, n. 161, 162.
5. Pour l'histoire de ces travaux et le résumé de leur état actuel, voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 1681, note 1.
6. Ch. Descemets, *Marques de briques relatives à une partie de la gens Domitia*, in-8°, Paris, 1880.
7. H. Dressel, *Ricerche sul Monte Testaccio*, dans *Annali dell' Instituto di corrispondenza archeol.*, 1878, p. 118 sq. ; *Di un grande deposito di anfore invenuto nel nuovo quartiere del Castro Pretorio*, dans *Bull. della comm. arch. comunale*, 1879, p. VII, p. 9 sq. ; De Rossi, *Appendice sul Testaccio*, dans *Annali dell' Instituto*, 1885, t. LVII, p. 132-134 ; H. Dressel, *Corp. inscr. lat.*, t. XV.
8. Crostarosa, dans *Nuovo bull. di arch. crist.*, 1896, p. 55-56.
9. J. P. Richter and A. Cameroun Taylor, *The golden age of classic art*, in-4°, London, 1904.

XI. Céramique.

Les lampes et plats de terre cuite que nous venons d'étudier, fabriqués d'abord au moyen d'une terre fine et légère et enduite d'un vernis résistant, ont peu à peu suivi la pente d'universelle décadence. La terre rouge est remplacée par une argile pâteuse de teinte indécise, jaunâtre tirant vers le gris, et les produits de cette industrie à son déclin sont désormais barbouillés d'un vernis gluant et épais, sorte de barbotine à peine incolore, qui empâte et enlaidit les objets sur lesquels on l'applique.

Les rares produits céramiques portant des emblèmes chrétiens témoignent d'une ignorance et d'une maladresse inexplicables à une époque si peu éloignée des productions merveilleuses de la céramique grecque [1]. Les Romains avaient, eux aussi, cultivé l'industrie céramique, mais, dès le IIIe siècle de notre ère, le procédé de la glaçure lustrée des poteries romaines semble définitivement perdu [2]. La période troublée qui s'ouvre alors pour l'Occident nous fait voir la céramique, sinon complètement abandonnée, du moins réduite aux objets usuels d'un emploi courant dont la destination vulgaire ne s'accordait pas avec l'idée et le coût d'une décoration. En Orient l'abandon de la céramique était moins complet. Étienne de Byzance, auteur d'un dictionnaire géographique, vers la fin du Ve siècle, signale l'île d'Égine et la ville phénicienne de Gaza, pour leurs poteries. L'industrie s'y était donc conservée, mais nous ne connaissons aucun de ses produits pour cette époque. Nous pouvons toutefois penser que les procédés anciens s'y maintenaient en usage puisqu'un auteur du XIe siècle, le moine Théophile, passant en revue les industries artistiques des peuples de l'Europe, ne peut signaler la poterie que chez les Grecs. Voici ses paroles : « Des vases d'argile peints avec différentes couleurs. — Les Grecs fabriquent des plats, des nefs et d'autres vases d'argile qu'ils peignent de cette manière. Ils prennent les différentes couleurs (les oxydes métalliques) et ils les broient chacune séparément avec de l'eau, mêlant ensuite à chaque couleur un cinquième de verre coloré de même, qui a été finement pulvérisé à part avec de

1. A. Jacquemont, *Histoire de la céramique; étude descriptive et raisonnée des poteries de tous les temps et de tous les peuples*, in-8°, Paris, 1873.

2. Brongniart, *Traité des arts céramiques*, in-8°, Paris, 1844, t. I, p. 455.

l'eau. Avec ce mélange, ils peignent des cercles, des arcs, des carrés qu'ils remplissent d'animaux, d'oiseaux, de feuillages et de toute autre chose, suivant leur goût. Lorsque les vases sont ainsi ornés de peintures, ils les placent dans un fourneau à cuire les vitraux et allument au-dessous un feu de bois de hêtre sec, jusqu'à ce que, environnés par la flamme, ils soient incandescents. Alors, enlevant le bois, ils bouchent le fourneau. Ils peuvent décorer certaines parties de ces vases, soit avec de l'or en feuille, soit avec de l'or ou de l'argent réduit en poudre [1]. » Ces couleurs vitrifiables fixées sur l'excipient céramique étaient de véritables émaux déposés sur la poterie ayant subi une première cuisson ; car le four aux vitraux, sorte de moufle, n'eût pas donné une chaleur suffisante pour cuire la poterie elle-même.

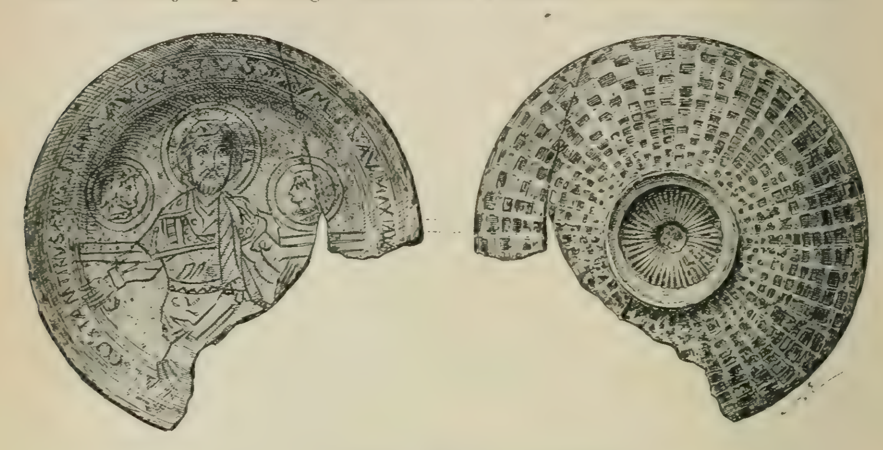
Le plus important spécimen de la céramique chrétienne est un bol de terre jaunâtre couvert d'une sorte de glacis vitreux faisant partie des collections du British Museum [2] (fig. 366).

Le sujet est incisé sur la pâte ; à l'intérieur de la coupe on voit le Christ assis, la main droite tendue et ouverte tandis que la gauche tenait probablement un rouleau ou un livre. La tête porte le nimbe crucifère et, malgré la haute antiquité de ce monument, nous y voyons prévaloir le type de Jésus barbu et chevelu. Son vêtement se compose d'une riche tunique brodée et d'un manteau jeté sur l'épaule gauche, dont l'extrémité déborde légèrement l'épaule droite. Le champ est traversé par trois traits horizontaux au-dessus desquels sont attachés deux médaillons aux effigies de Constantin le Grand et de Fausta. La légende, quoique incomplète, ne présente pas d'obscurités : [☩ *Flav.*] VAL·COSTANTINVS·PIVS·FELIX·AVGVSTVS·TVM·FLAV·MAX·FAVST [*Augusta*]. Ce bol est donc certainement antérieur à la mort misérable de Fausta, en 329. A cette date nous voyons le personnage du Christ bien et sûrement tracé suivant le modèle destiné à supplanter le Christ adolescent et imberbe des Catacombes. Le trait qui forme le dessin et les caractères de l'inscription a été rempli d'une pâte blanche tandis que le

1. *Diversarum artium schedula* (édit. de L'Escalopier), l. II, c. XVI.

2. J. Strzygowski, *Orient oder Rom*, in-8°, Leipzig, 1901, p. 61 ; O. M. Dalton, *Catalogue of early christian antiquities*, in-4°, London, 1901, p. 160, n. 916, pl. XXXIII ; A. de Waal, *Altchristliche Thonschüsseln*, dans *Römische Quartalschrift*, 1904, t. XVIII, p. 318-319 ; *Byzantinische Zeitschrift*, 1901, p. 734; C. M. Kaufmann, *Handbuch der christlichen Archäologie*, in-8°, Paderborn, 1905, p. 401, fig. 148.

reste a été recouvert d'un vernis vitrifié étendu d'une manière assez maladroite, en sorte que les parties sur lesquelles la couche est plus épaisse ont une teinte verdâtre pâle et partout se voient des bouillons. Un séjour prolongé dans le sol a amené des modifications chi-



366. — Céramique, d'après une photographie.

miques et altéré la terre cuite et son vernis, ce qui rend le dessin à peine visible sauf quand on mouille le plat. La partie extérieure du bol présente une sorte de damier aux cases inégales dont le creux est rempli alternativement d'une barbotine blanche et d'un léger vernis bleuté. Le pied est couvert d'un dessin rayonnant en relief couvert d'un glacis jaune serin.

Tout semble concorder à faire attribuer à ce plat une origine égyptienne ; la figure du Christ, la pose de son manteau et, pour autant qu'on peut en juger, la qualité de la matière première.

XII. Bibliographie.

P. Allard, *Polyeucte dans la poésie et dans l'histoire*, dans *Polyeucte*, édit. Mame, in-fol., Tours, 1889, p. 121. — G. Angelini, *Lucerna cristiana trovata in Palestina*, dans *Nuovo bull. di arch. crist.*, 1900, p. 253-255, pl. x, in-8. — E. Babelon, *Guide illustré du Cabinet des médailles*, in-12, Paris, 1900, p. 25. — C. Babington, dans *Dictionary of christian antiquities*, 1875, t. II, p. 919-925. — X. Barbier de Montault, *Le trésor de la basilique royale de Monza*, dans le *Bull. monum.*, 1883, p. 132, — F. Becker, *Rom's altchristliche Coemeterien*, in-8°, Düsseldorf, 1874,

p. 4. — L. Beger, *Lucernae veterum sepulcrales iconicae*, in-4°, Coloniae Marchic., 1702. — G. Bellori, *Le antiche lucerne sepolcrali disegnate ed incise*, in-4°, Romae, 1729. — S. Birch, *History of ancien pottery*, 2 vol. in-8°, London, 1858 (2e édit., 1873), part. IV, c. II. — Boldetti, *Osservazioni*, 1720, p. 337, 419, 506, 514, etc. — *Bull. arch. du Comité des trav. hist.*, 1890, p. 179, fig. 9, 10 ; 1892, p. 409, fig. 2 ; 1894, p. 286-294 ; 1898, p. 337 ; 1900, p. 136. — L. Bruzza, *D'una rarissima lucerna fittile, sulla quale è effigiato un santo in vesti persiane*, dans *Studi e docum. di storia e diritto*, 1888, t. IX, p. 417-425. — F. de Cardaillac, *Histoire de la lampe antique en Afrique*, in-8°, Oran, 1891 ; cf. *Bull. de la Soc. archéol. d'Oran*, 1890-1891, p. 251 sq. — C. Cavedoni, *Nuova silloge epigrafica modenese*, in-8°, Modena, 1862, p. 50. — Ch. Clermont-Ganneau, dans *Recueil d'archéol. orientale*, in-8°, Paris, 1897, sq., t. II, p. 89 ; t. III, p. 41 ; p. 283— P. Crostarosa, *Inventario dei sigilli impressi sulle tegole del tetto di Santa Maria Maggiore*, dans *Nuovo bull. di arch. crist.*, 1896, p. 52-88, pl. VII-IX. — O. M. Dalton, *Catalogue of christian antiquities*, in-4°, London, 1901. — Darcel et Basilewski, *Collection Basilewski, Catalogue raisonné*, in-4°, Paris, 1874. — A.-L. Delattre, *Lampes chrétiennes de Carthage*, dans *Les missions catholiques*, Lyon, 1880 ; *Sujets chrétiens figurés sur le fond intérieur de vases de belle poterie rouge*, dans la *Revue de l'art chrétien*, 1888 ; *Les lampes chrétiennes de Carthage*, dans la même revue, 1890-1892 ; *Amphore cachetée d'un cimetière chrétien de Taparura*, dans les *Collections du musée Alaoui*, in-4°, Paris, 1902, 9e livraison ; *Lampes et plats chrétiens de Carthage*, dans la *Revue de l'art chrétien*, 1893 ; *Un fragment de lampe chrétienne*, dans la *Revue archéolog.*, 1898, p. 297 ; *Le Musée Lavigerie de Saint-Louis de Carthage*, in-4, Paris, 1899, pl. VIII-XI ; *Un pèlerinage aux ruines de Carthage et au Musée Lavigerie*, in-8°, Lyon, 1902, p. 48-60 ; *La croix*, dans *Atti del congresso internaz. d'arch. crist.*, in-4°, Roma, 1902, p. 185-187. — Ch. Descemets, *Marques de briques relatives à une partie de la gens Domitia*, in-8°, Paris, 1880. — G. Doublet, *Musée de Constantine*, in-4°, Paris 1892, p. 59-62. — H. Dressel, dans *Corp. inscr. latin*, t. XV. — L. Fanciulli, *De lucernis sive lampadibus pensilibus in sacris christianorum ædibus*, in-4°, Macerata, 1802. — O. Ferrari, *De veterum lucernis sepulcralibus*, in-4°, Batavii, 1670. — R. Förrer, *Die frühchristlichen Alterthümer aus dem Gräberfelde von Achmîn-Panopolis*, in-4°, Strassburg, 1893, pl. II-V. — Garnier, *Histoire de la céramique*, in-8°, Tours, 1882. — R. Garrucci, *Storia dell' arte cristiana*, in-fol., Prato, 1873, t. VI. — P. Gauckler, dans le *Bull. archéol. du Comité*, 1897, p. 455 sq., pl. VIII-IX. — V. di Giovanni, *Apologetica e archeologia cristiana*, in-12, Palermo, 1897, p. 204-207. — F. X. Kraus, *Die altchristliche Terracotta der Barberinischen Bibliothek*, dans *Römische Quartalschrift*, 1892, t. VII, p. 1-8. — R. de la Blanchère, *Carreaux de terre cuite à figures découvertes en Afrique*, dans la *Revue*

archéol., 1888, t. XI, p. 302 sq. — M.-J. Lagrange, *Lettre de Jérusalem*, dans la *Rev. biblique*, 1893, t. II, p. 632. — E. Le Blant, *De quelques sujets représentés sur des lampes en terre cuite de l'époque chrétienne*, dans les *Mélang. d'arch. et d'hist.*, 1886, t. VI, p. 229; *D'une lampe païenne portant la marque* ANNISER, dans la *Rev. archéol.*, 1875, t. I, p. 1 sq. ; *Sur quelques carreaux de terre cuite nouvellement découverts en Tunisie*, dans la *Rev. archéol.*, 1893, IIIe série, t. XXII, p. 273 sq. — F. C. Infanti, *Delle antiche lucerne cristiane*, dans *Opusc. relig. lett.-moral.*, 1885, série IV, t. XVII, p. 321-342. — H. Leclercq, dans le *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 726-733, 1682-1712, 1722-1737. — F. Liceto, *De lucernis reconditis antiquorum libri quattuor*, in-4°, Venetiis, 1621. — O. Marucchi, *Eine Medaille und eine Lampe aus der Sammlung Zurla*, dans *Römische Quartalschrift*, 1887, t. I, p. 316 sq. — P. Menochio, *Delle stuore tessute di varia erudizione sacra, morale e profana*, in-4°, Roma, 1653, 1655, 1675, t. III, c. XLI : *Varie osservazioni circa le lucerne e lumi e uso loro appresso gli antichi.* — E. Michon, *Nouvelles ampoules à eulogies*, dans les *Mém. de la Soc. nat. des antiq. de France*, 1897. — *Nouvelles archives des missions scientifiques*, 1892, p. 139. — J.-B. Passeri, *Lucernae fictiles Musei Passerii*, in-4°, Pisauri, 1739-1751 ;— Ravoisié, *Exploration scientifique dans le nord de l'Afrique*, in-fol., Paris, 1853-1858, t. III, pl. XLIV, fig. 8, 9. — G.-B. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1863, p. 32, 94; 1864, p. 16, 62, 69 ; 1865, p. 38-40, 97, 99 ; 1867, p. 9-15, 23-28, 30-32, 76, 88, 89 ; 1868, p. 26-29, 34, 37-39, 41, 48, 78 ; 1869, p. 20, 31, 32, 44-46, 66, 78, 94 ; 1870, p. 7-24, 32, 77-88, 117 ; 1871, p. 78-79 ; 1872, p. 22, 25-30 ; 1873, p. 125-128 ; 1874, p. 39, 90, 91, 113, 129-132, 159 ; 1875, p. 68-83 ; 1878, p. 56 ; 1879, p. 21, 32-33 ; 1880, p.73 ; 1881, p. 125 sq. ; 1882, p. 85, 87, 97-99, 105, 157-159, 165, 166, 168, 173 ; 1883, p. 92, 96-99, 119, 126-127 ; 1884, p. 33, 37, 38, 53, 54, 127, 141-142 ; 1885, p. 12-13 ; 1886, p. 49, 142-143 ; 1887, p. 73, 85, 165 ; 1891, p. 116-120 ; *Roma sotteranea*, t. III, 606-608. — Sacken et Kenner, *Die antike Thonlampen der k. k. Münz- u. Ant.-Cabinets und der k. k. Ambraser Sammunlungen*, in-8°, Wien, 1853. — Société nat. des antiq. de France. *Mémoires*, 1846, t. XVIII, pl. II, fig. 9 ; *Bulletin*, 1879, p. 209-211 ; 1884, p. 129 sq. ; — P. Santi-Bartoli, *Le antiche lucerne sepulcrali figurate, con osservaz.* di G. F. Bellori, in-4°, Roma, 1691. — Séroux d'Agincourt, *Recueil de fragments de sculpture antique en terre cuite*, in-4°, Paris, 1814. — J. Strzygowski, *Koptische Kunst*, in-fol., Wien, 1904 ; *Orient oder Rom.*, in-4°, Leipzig, 1901, p. 61 sq. — G. Stuhlfauth, dans *Mittheilungen der kaiserlich deutschen archäologischen Instituts. Römische Abtheilung*, 1898, t. XIII, p. 275-289. — G.-M. Tourret, *Lampes chrétiennes antiques du Cabinet de France*, dans la *Rev. archéol.*, 1884. — Toutain, dans Saglio-Pottier, *Dictionn. des antiq. gr. et rom.*, t. III, part. 2, p. 1323. — A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, in-8°, Milano, 1901, t. I, p. 539 sq., 418-425 ; A. de Waal, dans Kraus, *Real-Encyclopädie*, t. II, p. 267-278 ;

Die figurlichen Darstellungen auf altchristlichen Lampen, dans *Congrès scientif. intern. des cathol. à Fribourg*, in-8°, Paris, 1898, 10e section, p. 182-200; *Kleinere Mittheilungen*, dans *Römische Quartalschrift*, 1902, p. 350-352; *Das Opfer Abraham auf einer orientalischen Lampe*, dans la même revue, 1904, p. 21-34; *Tierbilder in Verbindung mit heiligen Zeichen auf altchristlichen Monumenten*, dans la même revue, 1904, p. 260-264, pl. I; *Altchristliche Thonschüsseln*, dans la même revue, 1904, p. 308-321, pl. II-IV. — Weiseler, *Ueber die Kestnersche Sammlung von ant. Lampen*, dans *Nachrichten von der k. Gesellschaft der Wissensch. zu Göttingen*, 1870, n. 10, p. 193 sq. — C. F. Wilisch, *De lucernis sepulcralibus*, in-fol., Altenburg, 1715. — J. Wilpert, *Fractio panis*, in-4°, Paris, 1895, p. 86.

CHAPITRE XII

LA FONTE

I. *Usage général.* — II. *Lampes.* — III. *Polycandila.* — IV. *Chandeliers.* — V. *Ouvrages en plomb.* — VI. *Bibliographie.*

I. Usage général.

La fonte et la ciselure des métaux se rattachent à l'orfèvrerie et à la sculpture, néanmoins, en ce qui concerne le travail du bronze et du fer, le caractère original des ouvrages justifie, croyons-nous, une étude distincte. Nous n'avons pas à nous occuper de la fonte des statues et des pièces monumentales qui se rattachent à la statuaire et dont il ne subsiste rien en dehors des ouvrages que nous avons étudiés avec la statuaire, non plus que des objets en or et en argent qui appartiennent à l'orfèvrerie, à laquelle nous avons accordé un chapitre. Notre étude se bornera donc à quelques pièces que leurs dimensions ou leur célébrité peuvent faire considérer comme représentatives de la catégorie entière à laquelle elles appartiennent.

L'art de la fonte des métaux avait été porté par les anciens à une haute perfection. Le goût pour les bronzes s'était conservé et n'avait pas cessé de provoquer des œuvres de mérite pendant les trois premiers siècles de notre ère. Au IVe et au Ve siècle, les procédés de la meilleure époque continuaient à être employés. Les fondeurs étaient compris au nombre des artisans privilégiés que la loi exemptait des charges personnelles [1]. Nous pouvons juger de leur activité par les notices du *Liber pontificalis* et de leur habileté par quelques monuments parvenus jusqu'à nous.

Parmi les dons que Constantin prodigua aux églises de Rome, le

1. *Cod. Theodos.*, l. II : *De excusat. artific.* ; Panciroli, *Comment. in Notit. dignit. Imp. rom.*, in-4°, Lugduni, 1608, p. 197.

Liber pontificalis énumère un assez grand nombre de pièces de bronze ou de cuivre qui devaient avoir été obtenues par la fonte. Ce sont des candélabres, des lampes et des lustres de cuivre ou de laiton et d'autres candélabres de grandes dimensions en bronze. Sous les papes saint Célestin et saint Sixte, le même document mentionne quelques pièces de bronze peu importantes ; tandis que le pape saint Hilaire (461-468) fait fabriquer des portes de bronze damasquinées d'argent, encore existantes, pour les chapelles Saint-Jean-Baptiste et Saint-Jean-l'Évangéliste, au Latran, et qu'il fait fondre des grilles de bronze destinées à entourer la fontaine qui s'élève en avant de l'oratoire de Sainte-Croix. Deux siècles plus tard, le pape Honorius fait dresser au-dessus du tombeau de sainte Agnès un ciborium de bronze d'une grande élévation (625-638). Après cette date nous ne rencontrons plus d'œuvres dignes d'attention jusqu'à l'arrivée des artistes grecs en Italie.

Les peuples barbares connaissaient les procédés de la fonte, ainsi qu'on peut s'en assurer par un grand nombre d'objets de bronze trouvés dans les sépultures en Gaule [1], dans l'île de Bretagne et dans le pays rhénan.

Cependant leurs produits étaient de petites dimensions et ne rappelaient ni par la difficulté ni par l'agencement les œuvres italiennes ou byzantines du même temps. Le siège connu sous le nom de trône de Dagobert que J. Labarte tenait pour « la plus belle production de bronze de l'époque mérovingienue qui soit parvenue jusqu'à nous » [2] et dont Ch. Lenormant faisait l'œuvre originale de saint Éloi [3], est un ouvrage romain, non seulement de style, mais aussi de facture [4]. En réalité la fonte chez les barbares s'est principalement exercée sur les agrafes, broches, fibules, plaques de ceinturon, et autres objets du même type.

A Constantinople, l'art industriel de la fonte semble ne pas avoir connu de déclin. On ne cessa pas de fabriquer des statues et des ornements de métal. Nous pouvons juger du talent des fondeurs

1. Baudot, *Mémoires sur les sépultures des barbares*, in-8°, Dijon, 1860, p. 34, 35, 37, 38, 69, 82, pl. VIII, XVIII ; Cochet, *Sépultures gauloises, romaines franques et normandes*, in-8°, Paris, 1857, *passim*.

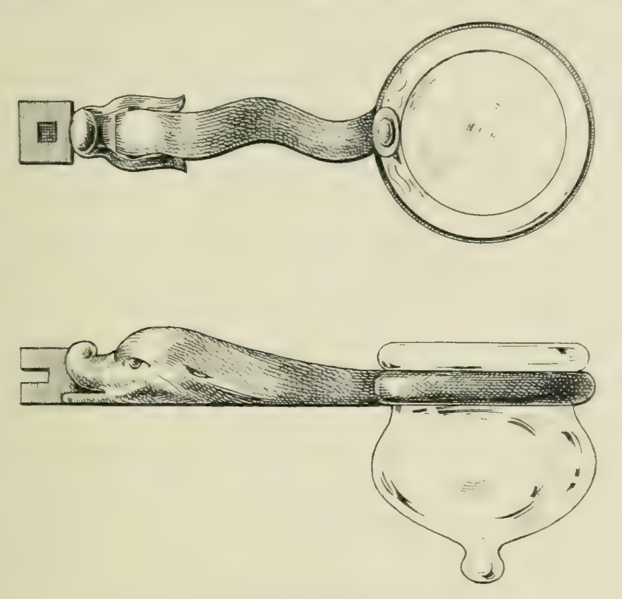
2. *Hist. des arts industriels*, in-4°, Paris, 1872, t. I, p. 178, 225.

3. *Le fauteuil de Dagobert*, dans Cahier et Martin, *Mélanges d'archéol.*, in-4°, Paris, 1847, t. I, p. 157-190.

4. E. Molinier, *Hist. gén. des arts appliq. à l'industrie*, in-fol., Paris, 1896, t. II, p. 4; t. IV, p. 19. Cf. E. Babelon, *Le Cabinet des antiques à la Bibliothèque nationale*, in-fol., Paris, 1887, p. 109, pl. XXXV.

du VIe siècle par la grande porte de bronze qui subsiste encore à l'extrémité sud du narthex de Sainte-Sophie [1].

En Égypte, nous trouvons un nombre considérable d'objets



367. — Lampes dites « Dauphins ».

mobiliers [2] : bassins, aiguières, chaudrons, récipients de toutes formes et de toutes destinations, sans en excepter les vases liturgiques, les chandeliers, les croix, plateaux, clochettes.

II. Lampes.

Parmi les monuments qui sont parvenus jusqu'à nous, les plus importants et les plus nombreux sont ceux qui étaient destinés à l'éclairage. Cela s'explique d'autant plus aisément que les réunions liturgiques avaient lieu souvent à la nuit tombante, ou bien dans des souterrains [3]. On aimait, semble-t-il, à prodiguer le luminaire

1. De Salzenberg, *Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel*, in-fol., pl. XIX.

2. J. Strzygowski, *Koptische Kunst*, in-fol., Wien, 1904, p. 260-312, n. 9040-9200, pl. XXVII-XXXVI.

3. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 792 sq.

dans ces réunions [1]. L'inventaire du mobilier de l'église de Cirta, aujourd'hui Constantine, en l'année 303, fait mention de sept lampes d'argent, deux chandeliers, sept petits candélabres d'airain avec leurs lampes, onze lampes d'airain avec leur chaînettes [2]. A partir de la paix de l'Église, le luminaire prit un développement considérable. Le *Liber pontificalis* énumère les lustres et les lampes offerts par Constantin à la basilique du Latran. Ce sont pour la plupart des lustres en forme de couronne d'où rayonnent des branches auxquelles leur forme fait donner le nom de « dauphin » (fig. 367). Une couronne est ainsi étoilée de vingt dauphins en or pur. Un lustre descendant du faîte porte 50 dauphins, un autre 190 dauphins et le luminaire total de la basilique comporte 169 lustres supportant 8.730 « dauphins » ou lampes [3]. Nous pouvons prendre une idée de ces lustres, grâce à un petit appareil trouvé à Djemila, en Afrique, et composé d'un récipient central étoilé de cinq branches [4]. A Nole, saint Paulin mentionne les lustres suspendus aux soffites par de longues chaînes de bronze et se balançant au milieu de la nef [5]. Les lampes consistaient en de petits calices de verre qui semblaient être une jonchée de fleurs embrasées jetée à travers l'espace. Lampes et lustres étaient suspendus vers le milieu de la hauteur de l'édifice ; dans les grandes basiliques leur nombre considérable imposait une disposition à deux ou trois niveaux.

D'après les poids spécifiés des lustres dans le *Liber pontificalis*, il paraît probable que, dans un très grand nombre de cas,

1. Act., xx, 7, 8 ; Apoc., I, 13. Par contre les auteurs des calomnies contre les chrétiens disaient que la réunion était éclairée par un seul candélabre. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 275.

2. H. Leclercq, *L'Afrique chrétienne*, in-12, Paris, 1904, t. I, p. 321.

3. Voir quelques détails pratiques utiles dans G. Rohault de Fleury, *La messe*, in-4°, Paris, 1888, t. VI, p. 5 sq.

4. Delamare, *Exploration scientifique de l'Algérie*, in-fol., Paris, 1850, pl. CV, fig. 12.

5. Les lampes qui brûlaient autour des tombeaux étaient à portée de la main. Un évêque d'Agde, dans un jour de mauvaise humeur, fut surpris brisant les lampes à coups de bâtons. Grégoire de Tours, *De gloria martyrum*, l. I, c. LXXIX, *P. L.*, t. LXXI, col. 775 sq. Les lampes des tombes saintes brûlaient nuit et jour, il n'en était pas de même pour les lampes des lustres suspendus à la voûte. Ces lustres se manœuvraient comme nos anciennes lanternes des rues : une corde et une poulie faisaient l'affaire. Parfois la lampe était munie d'un plateau ou d'une soucoupe destiné à parer aux accidents et à empêcher l'huile de tomber sur la mosaïque du pavement ou sur les tapis.

« dauphins » et chaînes de suspension étaient creux, ou bien qu'ils ne consistaient qu'en une feuille de métal précieux recouvrant une âme en fer.

La profusion qui signale les édifices constantiniens achève l'épuisement dans l'Empire : à mesure que le ve siècle s'écoule on voit le bronze remplacer le métal précieux [1].

Vers le ive et surtout au ve siècle on fit usage dans les basiliques chrétiennes de grandes lampes présentant sur leur pourtour soit des lumignons dont la mèche s'alimentait au réservoir commun, soit des branches contenant autant de récipients, isolés les uns des autres. M. P. Gauckler [2] a rencontré à Dermech, au nord-est de la basilique, une lampe de grandes dimensions ayant la forme d'une barque. La partie médiane est garnie de huit becs, quatre de chaque côté, et de deux anneaux de suspension ; le couvercle au milieu est brisé et manque ; il devait être orné d'une représentation d'Isis. Les deux extrémités, de forme triangulaire, se terminent aussi par deux becs. Elles figurent deux niches cintrées surmontées du croissant retombant sur le disque et abritant le buste de Sérapis et d'Harpocrate. Ce monument est certainement d'origine païenne, mais il aura pu fort aisément passer à l'usage d'une basilique chrétienne. C'est ce que rend très vraisemblable l'existence de quelques types analogues à celui que nous venons de décrire au musée du Bardo à Tunis et la rencontre de plusieurs exemplaires nouveaux dans les dépendances de la basilique de Dermech.

Le monument le plus célèbre en ce genre est un bronze en forme de basilique [3]. Son importance n'est pas moins grande pour

1. Voir un spécimen de couronne, diamètre 0,254, et avec les branches 0^m 49, J. Strzygowski, *Koptische Kunst*, in-fol., Wien, 1904, p. 296, n. 9153, pl. xxxiii. Cette lampe remonte au ve-vi^e siècle et provient d'une église copte. Elle est à trois chaînettes et suspendue par une longue chaîne 3^m 45 ornée de trois croix.

2. P. Gauckler, *Notes d'épigraphie latine (Tunisie)*, dans le *Bull. arch. du Comité*, 1901, p. 135 sq., 136, fig. 2.

3. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1866, p. 15-16 ; Peigné-Delacour, dans la *Revue de l'art chrétien*, 1866, t. x, p. 536 sq. ; A. Darcel et Basilewsky, *Collection Basilewsky. Catalogue raisonné précédé d'un essai sur les arts industriels du Ier au XVIe siècle*, in-4°, Paris, 1874, p. 9, pl. iv, n. 37. Dimensions : longueur, 0^m 34 ; hauteur, 0^m 26 ; largeur de la basilique, 0^m 17 ; largeur avec les porte-lampes, 0^m 69. Trouvé près d'Orléansille. Rohault de Fleury, *La messe. Étude archéologique sur les monuments*, in-4° Paris, 1888, t. vi, pl. cdxxxviii ; A. Michel, *Hist. de l'art*, in-8°, Paris, 1905, t. i, p. 102, fig. 60. Le monument que nous décrivons paraît devoir être reporté au ve siècle.

l'histoire du luminaire que pour l'histoire basilicale (fig. 368). A. Darcel l'a décrit *de visu* et rien ne peut suppléer à son travail. L'oratoire, dit-il, se compose d'une nef rectangulaire terminée par une abside circulaire. La façade, ouverte sur toute sa largeur, est limitée par deux colonnes corinthiennes posant sur bande qui forme une plate-forme continue, et portant une architrave lisse entre deux filets saillants creusés d'une rainure. Au-dessus s'arrondit un arc en anse de panier dont l'archivolte est formée d'un filet creusé d'une rainure. Une croix à branches en queue d'aronde occupe le milieu du tympan intérieur de l'arc. Le mur de comble, percé à son centre d'une étoile à six rayons, domine l'arc et porte le gable saillant du toit. Un anneau de suspension, placé dans le sens de l'axe, sert d'acrotère.

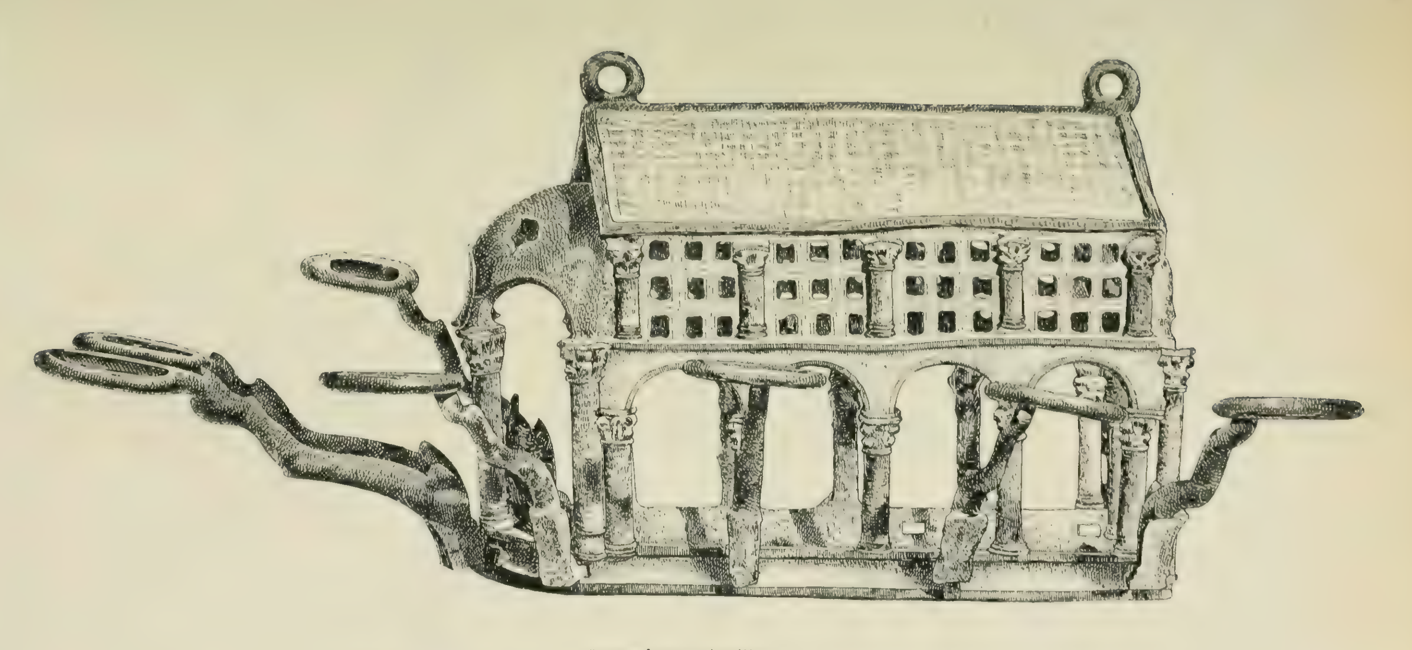
Chacune des faces latérales est composée d'un soubassement posant sur la bande de fondation et terminée par un filet. Cinq colonnes avec base et chapiteau corinthiens, portent quatre arcs dont l'archivolte saillante repose directement sur l'abaque. Les tympans extérieurs sont pleins et terminés par un filet horizontal qui est de niveau avec la partie inférieure de l'architrave de face. Sur ce filet portent cinq petites colonnes, avec base et chapiteau corinthiens, dont chaque entre-colonnement est garni d'une claire-voie percée de trois rangs de trois jours rectangulaires ou carrés. Les montants et les traverses de la claire-voie sont striés de deux rainures. Le bandeau qui termine la claire-voie, et qui est dans son plan, pose sur le chapiteau des colonnes qui ne montent point jusque sous le larmier du toit et tient lieu de corniche. Ce larmier est saillant sur le plan droit strié rectangulairement pour imiter les tuiles. Une faîtière saillante le surmonte, et porte à chaque extrémité un anneau de suspension, dont un a déjà été mentionné.

L'abside circulaire est percée de trois arcs en plein cintre, dont l'archivolte en filet saillant repose sur l'abaque de quatre colonnes corinthiennes portant sur le prolongement du soubassement latéral. Cet abaque est au niveau du filet inférieur de la claire-voie latérale. Une demi-coupole couvre l'abside et est percée de deux étoiles pentagones.

Une autre étoile à six rayons est percée dans le pignon de la nef, au-dessus de la demi-coupole.

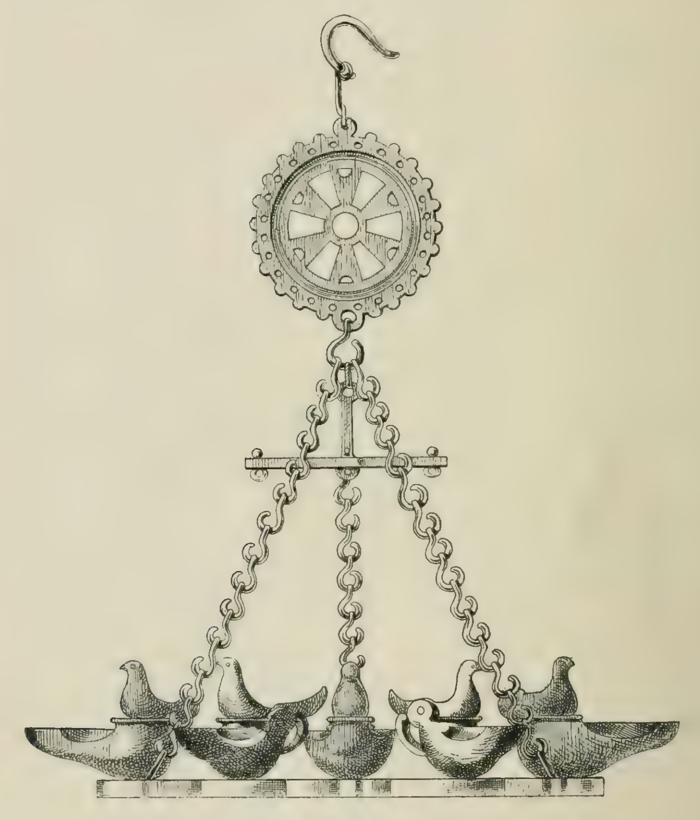
Au fond de l'abside, à l'intérieur, une petite plate-forme porte un fauteuil à dossier surmonté d'une croix, siège de l'évêque.

Le sol de la nef fait complètement défaut.



368. — Lampe basilique,
d'après Darcel et Basilewsky, *Collection Basilewsky, Catalogue raisonné*, pl. IV, n. 37.

Dans le soubassement continu sont percées dix mortaises, trois sur chaque côté et quatre à l'abside. Dans chacune d'elles, s'engage le tenon qui termine une tige projetée normalement aux parois ; tige formée d'un dauphin [1] dont la bouche s'appuie au tenon et dont la large queue s'ajuste avec un anneau horizontal. Des chiffres



369. — Lustre en bronze,
d'après Rohault de Fleury, *La messe*, t. VI, pl. CDXXXIX.

de repère sont gravés sous la tête de chaque dauphin et sur le fût de la colonne ou sur la partie du soubassement la plus rapprochée de la mortaise.

Sauf le fauteuil de l'abside, l'intérieur de l'oratoire ne montre aucun ornement, même sous les deux rampants du toit.

Les colonnes, d'exécution assez sommaire, reposent sur des bases

1. Rohault de Fleury, *loc. cit.*, donne un dauphin lychnophore trouvé à Djemila par Delamare, *Exploration scientifique de l'Algérie*, in-fol., Paris, 1850, pl. CV, fig. 12.

dont les tores sont indiqués par des filets saillants. Les chapiteaux se composent d'une astragale filetée, d'une grande feuille centrale entre deux feuilles d'angles superposées et d'un abaque à angles saillants.

Un autre lustre antique qui paraît remonter également au ve siècle mais qui provient d'une catacombe de Calabre d'où il passa dans la collection Castellani à Rome, de là dans la collection



370. — Lampe en bronze,
d'après Darcel et Basilewsky, *Collection Basilewsky, Catalogue*, pl. III, fig. 33.

Basilewski (transportée de Paris à Saint-Pétersbourg), a été dessiné par Rohault de Fleury [1] (fig. 369). Ce lustre se compose d'un plateau à jour formé de sept anneaux rattachés à un cercle central et destinés à porter des lampes. Les tiges rattachant les anneaux au centre sont ornées de croix et les intervalles garnis de symboles assez semblables à l'ancre. Une seule lampe subsiste ; une colombe sert de couvercle au récipient d'huile. Le plateau est suspendu par quatre chaînettes attachées à une rondelle découpée en forme de chrisme. Sous ce chrisme se trouve un appendice à quatre branches qui permet de supposer l'existence d'une zone supérieure de lumière [2]. Quelquefois la chaîne suspensive était garnie d'un cartel avec le nom du donateur. Le musée Basilewski possède une plaque de ce genre avec les mots : *Heraclida epis(copus) servus Dei fe(cit)* [3].

1. Rohault de Fleury, *La messe*, t. VI, p. 12, pl. CDXXXIX.
2. Rohault de Fleury croit à l'existence d'une huitième lampe au centre du plateau découpé, ce point nous paraît douteux.
3. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 543.

Parmi les lampes en bronze, quelques-unes ont droit à une mention particulière. Tout en gardant les lignes essentielles des ouvrages de l'époque augustale, les lampes prennent une ornementation de plus en plus exclusivement chrétienne. Une lampe mesurant 0m 15 en longueur et 0m 108 en hauteur, est munie d'une poi



371. — Lampe en bronze,
d'après Darcel et Basilewsky, *Collection Basilewsky*, *Catalogue*, pl. III, fig. 36.

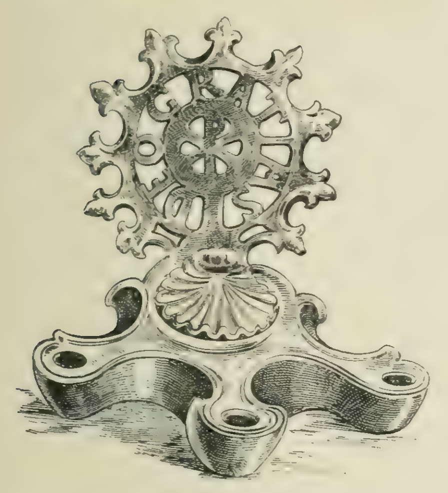
gnée annulaire dans le plan vertical, contre laquelle s'appuie, suivant une légère inclinaison, une croix à branches formant chrisme, le sommet et les bras sont chargés de trois colombes, tandis qu'une quatrième colombe s'est perchée sur le couvercle de l'orifice principal de la lampe [1] (fig. 370).

Une autre lampe mesurant 0m 225 en longueur et 0m 11 en hauteur est suspendue par trois chaînettes. L'anse est formé par le calice d'une fleur de lis épanouie pouvant servir de réservoir pour un usage quelconque. A l'extrémité opposée se projettent deux becs légèrement relevés et terminés à leur extrémité par un orifice dont l'ouverture est entourée d'une étoile rayonnante [2] (fig. 371). Ce type reparaît fréquemment, ainsi que la tête de dragon mordant une pomme, symbole du péché d'Ève inspiré par le serpent. Souvent

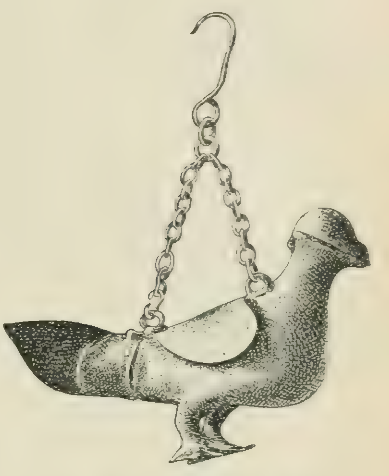
1. A. Darcel et A. Basilewsky, *Collection Basilewsky. Catalogue raisonné*, in-4°, Paris, 1874, p. 7, pl. III, n. 33.

2. *Id.*, p. 8, pl. III, n. 36. Sur cet usage des lis pour les lumières, cf. *Bull. di arch. crist.*, 1871, p. 69; O. M. Dalton, *Catalogue*, pl. XXVII, n. 501.

aussi, sur le front du dragon, une colombe est plantée ou bien une croix [1].



372. — Lampe, d'après Bartoli, *Le antiche lucerne*, III[e] part., pl. XXIII.



373. — Lampe, d'après Strzygowski, *Kopt. Kunst*, pl. XXXIII, n. 9141.

Parfois les lampes sont à trois becs et munies d'une sorte de réflecteur. Bartoli a publié un type original dont le réflecteur contient Jonas couché sur le cucurbite et le chrisme [2], un autre réflec-





374-375. — Lampes, d'après Strzygowski, *Catalogue général du Musée du Caire, Koptische Kunst*, pl. XXXIII, n. 9142 et 9139.

teur contient ces mots : *Deo gratias* [3] (fig. 372). Mais la plus célèbre et la plus remarquable des lampes chrétiennes en bronze est celle de Valerius Severus, conservée au musée des Offices, à Flo-

1. *Id.*, pl. XXVII, n. 502, 503 ; De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1868, pl. n. 1.

2. Mamachi, *Origines et antiquit. christianae*, in-8°, Roma, 1846, t. III, pl. XII.

3. Toutain, dans Saglio-Pottier, *Dictionn. des antiq. gr. et rom.*, t. III, part. 2, p. 1329, fig. 4599.

rence[1]. Elle a la forme d'un navire dont le vent enfle les voiles tandis que deux statuettes de bronze représentant peut-être les princes des apôtres, gouvernent à la proue et à la poupe.

Les lampes de bronze affectent souvent des formes animales : colombe[2] (fig. 373, 375), canard[3], paon[4] (fig. 374), corbeau[5], etc. On rencontre aussi des lampes en bronze montées sur un pied[6]. Le musée d'Alger en conserve un spécimen d'un profil digne de l'époque classique. Le pied pose sur trois griffes de lion. La tige est ornée en son milieu d'un filet à six pointes terminées en boules. La lampe a deux becs. L'ouverture de l'huile est surmontée d'un



376. — Lampe à pied, d'après Doublet, *Musée d'Alger*, pl. xiv, n. 4.



377. — Lampe à pied, d'après Strzygowski. *Koptische Kunst*, pl. xxxiii, n. 9125.

1. P. Sante Bartoli, *Le antiche lucerne sepolcrali figurate*, in-4°, Roma, 1691, l. III, pl. xxxii. Pour la bibliographie, voir Cahier et Martin, *Mélang. d'archéol.*, in-4°, Paris, 1853, t. iii, p. 15, notes 1, 3 ; De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1867, p. 27 ; 1869, p. 45 ; C. Kaufmann, *Handbuch der christl. Archäologie*, in-4°, Paderborn, 1905, p. 323, fig. 117.

2. R. Förrer, *op. cit.*, pl. vii, n. 1, 2, 4. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. i, fig. 209.

3. Dalton, *op. cit.*, pl. xxvii, n. 512.

4. *Id.*, pl. xxvii, n. 509.

5. *Id.*, pl. xxvii, n. 508.

6. *Id.*, pl. xxvi, n. 495, 496.

couvercle à charnière formant couronne sur lequel une colombe s'est posée. De chaque côté du récipient se trouve un chrisme avec A Ω. La queue de la lampe forme un pied qui supporte le vase à encens dont l'ouverture est semblable à celle de l'huile, mais plus grande. Au-dessus du bec de la lampe, un dauphin [1] (fig. 376). Plusieurs lampes à pied du musée du Caire sont en outre munies de réflecteurs [2] qu'on peut abaisser de manière à donner à la lampe fermée l'apparence d'un gros oiseau aux ailes largement esquissées (fig. 377).

III. Polycandila.

Aux appareils d'éclairage pour les églises dont nous venons de parler il importe d'ajouter un système byzantin appelé *polycandilon*, sorte de lampe ou lustre en forme de couronne portant plusieurs lumières. L'objet se compose d'un disque de bronze, tout à fait plat, découpé, et auquel s'attachent plusieurs chaînes de suspension, trois généralement. Dans le *Liber pontificalis* [3], un polycandilon de porphyre soutenu par des chaînes d'or est mentionné devant la confession de Saint-Paul. Michel III († 867) aurait donné, au dire du continuateur de Théophanes [4], un *polycandilon* d'or, à plusieurs lumières, du poids de soixante livres, à l'église Sainte-Sophie. Paul le Silentiaire décrit un de ces ustensiles [5].

Il nous en est parvenu quelques-uns ; celui qu'a publié M. G. Schlumberger est du XIe ou du XIIe siècle [6]. Le lustre à colombes de la collection Basilewski (fig. 369) est un véritable *polycandilon*. La collection du British Museum en possède un à seize lampes (fig. 378) [7], un autre à six lampes [8].

1. G. Doublet, *Musée d'Alger*, in-4°, Paris, 1890, p. 50, 91, pl. XIV, n. 4.

2. J. Strzygowski, *Koptische Kunst*, in-fol., Wien, 1904, pl. XXXIII, n. 9124, 9125. Toutes ces lampes coptes se datent entre le IVe et le VIIe siècles.

3. *Liber pontificalis*, édit. Duchesne, in-4°, Paris, 1886, t. II, p. 12, l. 22 (à Saint-Paul-hors-les-murs).

4. Théophane, *Chronique*, édit. Bonn, p. 211.

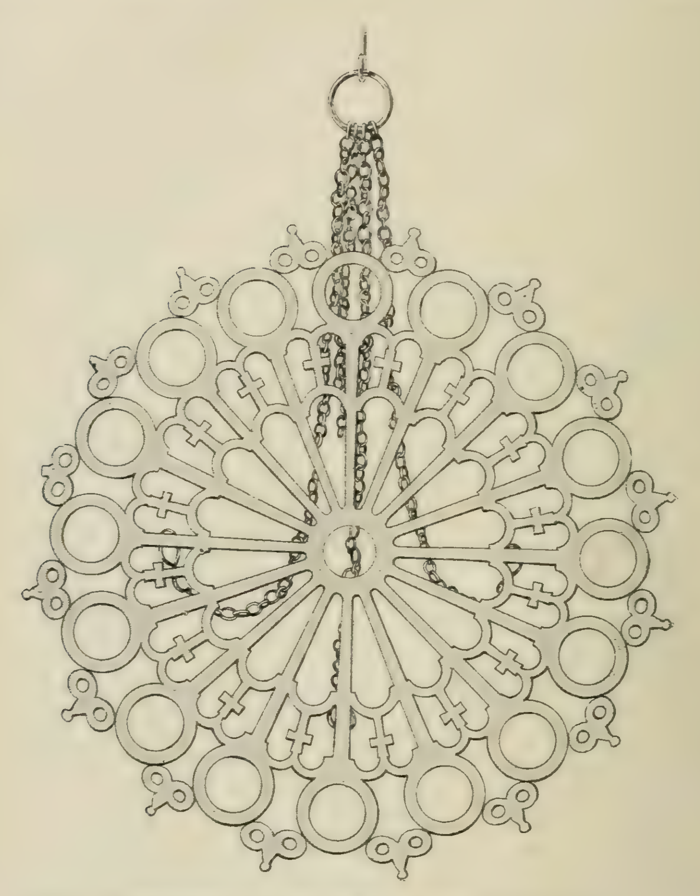
5. Paul, *De cerimoniis*, édit. Bonn, p. 656, notes de Reiske.

6. G. Schlumberger, *Un polycandilon byzantin*, dans *Byzantinische Zeitschrift*, 1893, p. 441-443.

7. O. M. Dalton, *Catalogue of christian Antiquities*, p. 104, n. 529, pl. XXVI ; Beissel, dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1896, p. 339-341 ; Kraus, *Real.-Encyclopädie*, t. II, p. 271.

8. O. M. Dalton, *op. cit.*, p. 85, n. 393. Voir un polycandilon copte dans J. Strzygowski, *Koptische Kunst*, in-fol., Wien, 1904, p. 298, n. 9154, 9156, 9157, fig. 334-336.

Les *polycandila* ont eu leur heure de vogue, car les appareils d'éclairage ne cessaient pas de faire l'objet de l'ingéniosité des artisans. Il semble qu'il s'agisse bien de ces sortes d'ustensiles



378. — *Polycandilon* du *British Museum*, d'après une photographie.

dans la description que Paul le Silentiaire fait du luminaire de Sainte-Sophie au VI[e] siècle. « Aucun discours, dit-il, ne saurait atteindre la description des lumières que le soir allume dans Sainte-Sophie ; du haut des coupoles descendent de tous côtés des disques d'argent que l'orfèvre a su découper pour y placer des lampes de cristal qui se balancent sur la tête des fidèles. » Ici ce sont des vases, là des croix : les lumières sont groupées sur certains points, ailleurs elles éclatent isolément, près des portiques, le long des colonnes et, sous les cratères d'huile ardente, s'étendent des

bassins d'argent. Au-dessus s'élève une autre rangée, au-dessous une autre encore. Près du sol s'étendent d'élégantes trabes de fer toutes garnies de cierges et de candélabres en forme de colonnes. Les tribunes ne sont pas moins bien traitées que le sol. Ce n'est pas tout; au-dessus des colonnes d'argent, sur le sommet, il y a un étroit sentier que suivent les hommes chargés d'y porter les cierges et qui brille de riches conymbes de lumière; ces arbres éclatants larges à la base, se rétrécissent en cônes jusqu'au sommet où s'épanouit une fleur radieuse; aux racines sont disposés des cratères d'argent qui alimentent cette sève brûlante.

IV. Chandeliers.

Les chandeliers apparaissent sur quelques monuments et dans quelques textes. Le *Liber pontificalis* pour le mobilier liturgique, sous le pape Silvestre, Eusèbe, Socrate et Sozomène font mention de chandeliers de métal ou de cierges fixés sur la croix stationale; ce dernier modèle est assez fréquemment représenté sur les manuscrits [1]. Un concile de Carthage, en 398, prescrit de donner à l'acolyte un chandelier avec un cierge [2] dont saint Paulin nous fait la description. Le cierge était une chandelle de cire faite de moelle de jonc ou de fibres de papyrus tortillées ensemble [3]. Une médaille, souvent reproduite [4], montre un fidèle portant un calice à l'autel et, sur le ciborium qui couronne cet autel, une rangée de cierges allumés. Cette disposition se retrouve à Sainte-Sophie, d'après la description de Paul le Silentiaire. Quelques peintures, des épitaphes et des mosaïques représentent un saint ou un défunt entre deux chandeliers portant un cierge allumé. Cet usage est à peu près localisé à Trèves, à Aquilée, à Naples et en Afrique [5]. Ces chandeliers sont ordinairement d'un style assez vilain. Les plus luxueux sont formés d'un trépied et d'une tige surmontée d'un large godet; ou bien d'une suite de boules et de fanaux alternés

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 399.

2. *Concilium Carthaginense IV*, can. 6, dans Mansi, *Concil. ampliss. coll.*, t. III, col. 951. Cf. Malnory, *S. Césaire d'Arles*, 1894, p. VII, p. 50.

3. S. Paulin, *Poema XIX*, 409, *P. L.*, t. LXI, col. 535. Cf. Muratori, *De diurno cereorum usu apud christianos*, dissert. XVI, à l'édit. des œuvres de S. Paulin.

4. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 492.

5. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 148, 874. Cf. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1887, p. 122 sq.

rappelant l'ornement qu'on appelle en archéologie « pirouettes ». Lorsque ces chandeliers reposent à terre on peut, calculant d'après la taille du personnage qu'ils encadrent, leur donner une hauteur moyenne d'un mètre environ. La matière paraît avoir dû être, à l'époque où on les employa, du bronze et du bronze doré. A Tébessa,



379. — Chandelier, d'après Strzygowski, *Koptische Kunst*, p. 287, n. 9126.



380. — Chandelier, d'après Strzygowski, *Koptische Kunst*, p. 287, n. 9128.

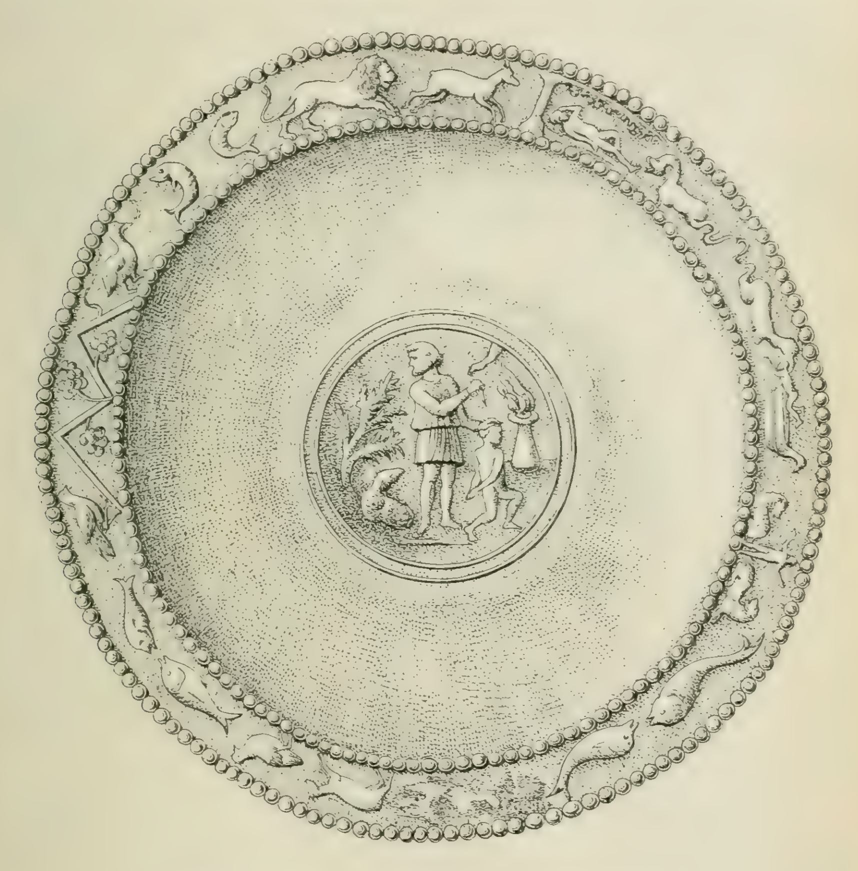
à Numidie, on en a découvert une certaine quantité en terre cuite [1]. C'est là, sans doute, le témoignage d'une profonde misère, témoignage qui paraît rester isolé, du moins jusqu'à ce jour. En Égypte, pendant la période qui s'étend du IVe au VIIe siècle, nous trouvons des chandeliers d'un travail satisfaisant et d'un modèle gracieux, mais de dimensions assez réduites : 0m 42, 0m 35, 0m 32, 0m 29 (fig. 379, 380). Le plus original se compose d'une croix monogrammatique montée sur un trépied.

V. *Ouvrages en plomb.*

A un degré inférieur, parmi les ouvrages de fonte, nous devons mentionner les travaux en plomb. La ductilité de ce métal enlève à

1. *Recueil de la Soc. archéol. de Constantine*, 1883-1884, t. XXIII, p. 141.

son travail à peu près tout mérite artistique ; néanmoins les artisans chrétiens n'ont pas laissé de produire quelques œuvres originales en cette matière. Il ne faut pas être surpris de rencontrer si peu de

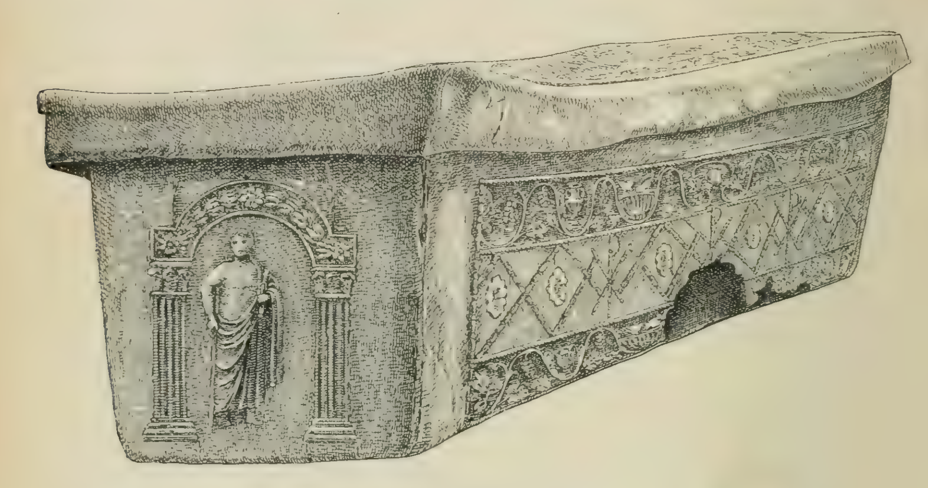


381. — Coupe en plomb,
d'après *Bullettino di archeologia cristiana*, 1899, pl. xv, n. 4.

vestiges d'une industrie qui semblerait avoir dû être très répandue et très florissante eu égard à la modicité du prix de ses produits ; mais on sait avec quelle avidité le plomb a été recherché de tout temps afin d'être utilisé à des destinations nouvelles auxquelles il se prête presque instantanément, aussi il n'est pas douteux que tout objet en plomb découvert au cours des siècles n'ait été, sans égard pour son mérite d'art, promptement débité ou fondu.

Nous signalerons seulement sans nous y attarder un vase en

plomb, trouvé en Tunisie, que nous avons décrit et étudié ailleurs [1]. Non moins curieuse est une petite coupe dont le médaillon central et la bordure sont ornés de symboles chrétiens en relief. Au centre le sacrifice d'Abraham, en bordure, des animaux et quelques scènes bibliques : un lion poursuivant une gazelle, deux poissons, une



382. — Cercueil en plomb, d'après *Bullettino di archeologia cristiana*, 1873, pl. IV-V.

autruche (?), un oiseau becquetant le raisin d'une treille, un chien chassant une caille, Daniel entre deux lions, Jonas livré au monstre et rendu par lui. Le soin apporté au travail de ces figurines permet de faire dater cette coupe du IIIe siècle [2] (fig. 381).

L'usage des sarcophages et des cercueils en plomb paraît avoir été longtemps exceptionnel chez les chrétiens. Cependant nous pouvons citer une cuve sépulcrale en plomb ornée de symboles chrétiens, trouvée à Saïda (= Sidon), en Phénicie [3]. Cette cuve est remarquable non seulement par ses symboles chrétiens, mais par le goût de la décoration et l'habileté de la technique. Une bordure composée d'un cep de vigne avec ses pampres et ses fruits et de colombes s'abreuvant dans des coupes, orne les parois et le

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 116, col. 643 ; fig. 169, col. 740, et notes, pour la bibliographie. Ce seau, qui avait paru à l'exposition de 1867, semble perdu depuis lors.

2. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1879, pl. XI, n. 4, p. 133-134.

3. *Id.*, 1873, p. 77-80, pl. IV, V, n. 1-4 ; Garrucci, *Storia dell' arte cristiana*, pl. 354, n. 3-7.

couvercle. La décoration se compose de monogrammes entre les branches desquels sont dispersées les lettres du mot ἰχθύς. Ces monogrammes sont placés chacun sous un arc monumental soutenu par deux colonnes ; un autre arc abrite une figure virile vêtue, seulement du *pallium* des philosophes, dans laquelle on peut penser trouver le portrait du défunt. Ce monument, qui ne peut pas être postérieur au IIIe siècle, est unique en son genre (fig. 382), bien qu'on puisse citer quelques autres cercueils de plomb employés probablement par des fidèles [1]. Les urnes funéraires en plomb trouvées au Mesnil, à Bolbec, à Etelan et à Lillebonne sont tantôt carrées, tantôt cylindriques, simples ou ornées, mais sans offrir jamais aucun symbole spécifiquement chrétien [2].

A partir du IVe siècle, l'usage des cercueils de plomb se vulgarise, principalement en France et en Angleterre. Du moins sommes-nous mieux instruits pour ces deux contrées que pour les autres. Les cercueils de cette époque présentent la forme parallélogrammatique ; leur couvercle est ordinairement une chape de plomb recouvrant les rebords de l'auge. Ils sont fréquemment ornés de bâtons croisés en relief, de cercles ou d'anneaux saillants, de têtes d'animaux ou de mascarons humains ; presque toujours ils offrent à la tête une croix de Saint-André tracée à la pointe, dans laquelle on avait pensé reconnaître, bien à tort, un signe de christianisme tandis que ce n'est probablement qu'un signe conventionnel indiquant la place de la tête du défunt [3]. Parfois ces cercueils sont enveloppés dans des auges de pierre, quelquefois dans des tuiles romaines, le plus souvent dans des bières de bois. Ces traits sont communs à presque tous les sarcophages de plomb. Nous savons qu'on n'y épargnait pas la matière puisqu'un cercueil trouvé à Tourville-sur-Seine, dans un cimetière des IVe et Ve siècles, pesait 100 kilogrammes [4]. Le cercueil découvert à Lieusaint, près de

1. De Rossi, *Roma sotterranea*, t. I, p. 95; *Bull. di arch. crist.*, 1866, p. 76; 1871, p. 87; C. Cavedoni, *Ragguaglio archeologico di un gruppo di sepolcri antichi scoperti di recente in Modena*, in-8°, Modena, 1866.

2. J. Cochet, *Mémoire sur les cercueils de plomb dans l'antiquité et au moyen âge*, dans *Précis analytiques des travaux de l'Acad. de Rouen*, 1868-1869, p. 285-329 : 1869-1870, p. 187 ; H. Langlois, *Mémoires sur les tombes gallo-romaines découvertes à Rouen en 1827 et 1828*, in-8°, Rouen, 1828; C. de Gerville, *Essai sur les sarcophages*, in-8°, Poitiers, 1837.

3. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1873, p. 78, au sujet de deux cercueils de plomb du musée d'Angers.

4. J. Cochet, *Notice sur les sépultures de Tourville-sur-Seine*, in-8°, Rouen, 1862, p. 6-7.

Valognes, en 1857, présente un intérêt artistique, mais aucun indice de christianisme [1].

VI. Bibliographie.

Baudot, *Mémoires sur les sépultures barbares* in-8°, Dijon, 1860. — S. Beissel, dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1896, p. 339-341. — Ch. Cahier, *Couronne de lumière d'Aix-la-Chapelle et monuments analogues du moyen âge*, dans *Mélang. d'archéol., d'hist. et de littérature*, in-4°, Paris, 1853, t. III, p. 1-61, pl. I. — Cel. Cavedoni, *Ragguaglio archeologico di un gruppo di sepolcri antichi scoperti di recente in Modena*, in-8°, Modena, 1866. — J. Cochet, *Sépultures gauloises, romaines, franques et normandes*, in-8°, Paris, 1857 ; *Mémoires sur les cercueils de plomb dans l'antiquité et au moyen âge*, dans le *Précis analytique des travaux de l'Académie de Rouen*, 1868-1870 ; *Notice sur les sépultures de Tourville-sur-Seine*, in-8°, Rouen, 1862. — O. M. Dalton, *Catalogue of the early christian antiquities*, in-4°, London, 1901. — Darcel et Basilewski, *Collection Basilewski, Catalogue raisonné de la collection*, in-4°, Paris, 1874. — Delamare, *Exploration scientifique de l'Algérie*, in-fol., Paris, 1850. — G. Doublet, *Musée d'Alger*, in-4°, Paris, 1890. — L. Fanciulli, *De lucernis, sive lampadibus pensilibus in sacris christianorum aedibus*, in-4°, Maceratae, 1802. — R. Förrer, *Die frühchristlichen Alterthümer aus dem Gräeberfelde von Achmin-Panopolis*, in-4°, Strassburg, 1893.— G. de Gerville, *Essai sur les sarcophages*, in-8°, Poitiers, 1837. — J. Labarte, *Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, in-4°, Paris, 1872, t. I. — H. Langlois, *Memoires sur les tombes gallo-romaines découvertes à Rouen en 1827 et 1828*, in-8°, Rouen, 1828. — W. R. Lethaby et H. Swainson, *The church of Sancta Sophia Constantinople*, in-8°, London, 1894, p. 110-121. — Mamachi, *Origines et antiquitates christianae*, in-4°, Romae, 1846, édit. Matranga, t. III. — A. Muratori, *De diurno cereorum usu apud christianos*, dissertatio XVI, dans l'édition des œuvres de saint Paulin de Nole. — Peigné-Delacourt, *Porte-lampes du Ve siècle de l'ère chrétienne représentant une basilique*, dans la *Rev. de l'art chrétien*, 1866, t. X, p. 536 sq. — G. Rohault de Fleury, *La messe, Études archéologiques*, in-4°, Paris, 1888, t. VI. — J.-B. De Rossi, *Roma sotterranea*, t. I, p. 95 ; *Bull. di archeol. crist.*, 1866, p. 15-16 ; 1867, p. 27 ; 1869, p. 45 ; 1871, p. 69-87 ; 1873, p. 77-80 ; 1874, p. 7 ; 1879, p. 133-134. — P. Sante Bartoli, *Le antiche lucerne sepolcrali figurate, con osservazioni di C. Bellori*, in-4°, Roma, 1691. — G. Schlumberger, *Un polycandilon byzantin*, dans la *Byzantinische Zeitschrift*, 1893, p. 441-443 — J. Strzygowski, *Koptische Kunst*, in-fol., Wien, 1904. — Toutain, dans Saglio-Pottier, *Dictionn. des antiq. grecq. et rom.*, t. III, part. 2, au mot *Lucernae*.

1. De Caumont, dans le *Bulletin monumental*, t. XXVI, p. 131, 146.

CHAPITRE XIII

LA NUMISMATIQUE

I. *Avant la paix de l'Église.* — II. *Iconographie au IVe siècle.* — III. *Période romaine.* — IV. *Période barbare.* — V. *Bibliographie.*

I. Avant la paix de l'Église.

L'étude de l'archéologie chrétienne n'a réservé jusqu'à nos jours à la numismatique qu'une attention un peu distraite. Les monnaies impériales et barbares présentent cependant, pour l'établissement de la chronologie d'une histoire encore bien obscure, un secours précieux. Mais ce n'est pas à ce point de vue que la numismatique intéresse spécialement l'archéologie. Elle lui fournit principalement des documents d'une précision incontestable sur l'architecture, la statuaire et l'iconographie ; documents qui ne se rencontrent nulle part ailleurs. De plus la numismatique, par ses procédés spéciaux de technique, constitue un art distinct.

Les plus anciens monuments de cet art ont fait l'objet de longues controverses [1]. Le plus célèbre de tous est un coin d'Apamée, ville de la Phrygie Seconde, représentant Noé dans l'arche attendant le retour de la colombe [2], ce sujet pourrait être un emprunt à une peinture ou à un bas-relief. Moins connue est une médaille à l'effigie de Trajan Dèce, frappée à Maeonia de Lydie, au revers de laquelle l'archonte Aphianus a fait graver un monogramme chrétien. L'au-

1. Ch. Lenormant, *Des signes de christianisme qu'on trouve sur quelques monuments du IIIe siècle*, dans Cahier et Martin, *Mélanges archéologiques*, in-4°, Paris, 1853, t. III, p. 196 sq.

2. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 2509-2518, fig. 825-827, on y trouvera la bibliographie considérable de ce sujet ; ajouter : P. Caroni, *Ragguaglio del viaggio di un dilettante antiquario*, Milano, 1805, pl. VI, n. 54, p. 162-164.

thenticité de cette médaille et son interprétation ont été contestées à raison même de l'importance qui s'attache à la présence d'un symbole dont nous ne possédons aucune attestation datée avant la paix de l'Église. En attendant d'aborder ce sujet avec les développements qu'il exige, nous ne pouvions passer le monument sous silence [1]. Un certain nombre de pièces à l'effigie de l'impératrice Salonine, femme de Gallien, avec la devise : *Augusta in pace*, ne nous a pas paru pleinement démonstratif du christianisme de cette princesse [2].

Au delà des frontières de l'Empire, nous rencontrons les premiers témoignages de la numismatique chrétienne officielle dans le royaume du Bosphore Cimmérien. A partir de l'année 270, le type d'Astarté [3] et tous les symboles païens disparaissent des séries monétaires à l'exception du trident qui, ainsi que nous le voyons aux catacombes, remplaçait parfois le symbole de la croix [4]. Les monnaies portant un signe chrétien furent frappées en 592, 599 et 620 de l'ère du Bosphore, qui correspondent aux années 296, 303 et 324 de l'ère chrétienne. La plus ancienne est un statère du roi Thothorsès, devant l'effigie duquel on voit une croix [5] ; le statère du roi Rhescouporis VII (314-335) montre ce prince coiffé du diadème [6]. Si on admet le christianisme des Abgar d'Édesse dès la fin du IIe siècle, on doit citer une monnaie portant au droit l'empereur

1. Ici encore il faudrait dresser une bibliographie interminable, citons seulement : D'Ennery, *Catalogue des médailles de M. D'Ennery*, 1788, p. 434, n. 2430; Georgi, *De monogramm. Chr. Dom.*, 1738, p. 43 ; Mionnet, *Supplem.*, t. VII, p. 370, n. 243 ; cf. t. IV, p. 67, n. 359 ; Sestini, *Descrizione delle medaglie antiche del museo Hedervariano*, in-4°, Firenze, 1830, t. II, p. 309, pl. VII, *add.*, fig. 4; Madden, dans *Numismatic chronicle*, 1866, p. 214 sq. ; Greppo, *Notes concernant les premiers siècles chrétiens*, p. 151, note; Eckhel, *Doctrina numorum veterum*, t. III, p. 105, 164.

2. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 2865, fig. 964, 965 ; C. W. King, *Early christian numismatics and other antiquarian tracts*, in-8°, London, 1873, p. 44, pl. 2; de Witte, dans la *Revue numismatique*, 1857, p. 71 ; Ch. Babington, dans *The Numismatic chronicle*, n. 3, t. VI, p. 125, pl. IV, n. 2; Jean Tristan, *Commentaires historiques*, in-fol., Paris, 1635, 1644, 1657, t. II, p. 595.

3. B. de Koehne, *Description du musée de feu le prince Kotschoubey*, in-4°, Pétersbourg, 1857, t. II, p. 341.

4. C. Cavedoni, *Osservazioni sopra la recente opera del ch. comm. B. de Koehne*, dans *Bull. archeol. napolitano*, 1858, t. VII, p. 32 ; De Rossi, *Roma sotter.*, t. I, pl. XXX, n. 7. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 562.

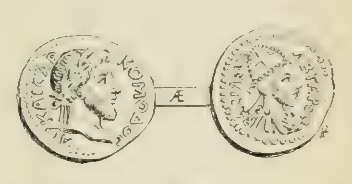
5. B. de Koehne, *op. cit.*, t. II, p. 360, n. 10.

6. *Id.*, t. II, p. 348, n. 18.

Commode (180-193) et au revers le roi Abgar portant le bonnet royal orné d'une croix [1] (fig. 383).

II. Iconographie au IVe siècle.

Après la conversion de Constantin on voit progressivement les symboles chrétiens apparaître sur les monnaies, en partager le champ avec les symboles païens, faire à ceux-ci la place de plus en plus restreinte et enfin les supplanter tout à fait. Cependant l'apparition de la croix sur les monnaies impériales laissa à celles-ci leur type caractérisé par l'effigie impériale. Ces effigies ont une véritable importance iconographique. Cohen avait enseigné que les seules médailles de bronze, à l'exclusion des monnaies, conservaient l'effigie des empereurs de la fin du IIIe siècle et du IVe siècle [2]. Au contraire, il paraît démontré que les effigies frappées au droit des monnaies sont des portraits réels [3] quoique des pièces portant en légende le nom d'un unique empereur forment une série discordante de types dont les traits diffèrent totalement. Pour aggraver la difficulté, il est évident d'autre part que la même effigie est attribuée à plusieurs empereurs et qu'il y a un type spécial d'effigie impériale par atelier monétaire. A partir de l'année 285, on sait que les ateliers monétaires faisaient la frappe pour un empereur et aussi pour ses co-régents ; mais, en ce cas, ils ne changeaient que



383. — Monnaie de Commode et Abgar, d'après *Numismatic chronicle*, 1878, t. XVIII, pl. X, n. 12.



384. — Monnaie de Maxence, d'après *Numismatic chronicle*, 1874, pl. X, n. 14.

1. *The numismatic chronicle*, 1878, t. XVIII, pl. X, n. 12. Le P. Garrucci appelait l'attention de Madden sur un coin de cuivre de l'empereur Maxence qui laisse voir un temple hexastyle dont le fronton porte une croix (fig. 384). Ce prince se montra parfois favorable aux chrétiens, vers 305 et vers 311.

2. Cohen, *Descriptions historiques des monnaies frappées sous l'empire romain*, 2e édit., t. VI, p. 491.

3. J. Maurice, *Iconographie des empereurs sur les monnaies de la fin du IIIe et du IVe siècle*, dans le *Bull. de la Soc. nat. des antiq. de France*, 1902, p. 169-174.

la légende et maintenaient l'effigie de l'empereur de qui l'atelier dépendait directement. Par exemple, sur les monnaies de l'atelier d'Antioche, on trouve le portrait de Maximin Daïa mis sous le nom de Licinius et de Constantin. L'atelier de Sciscia frappa, en 309, des monnaies à l'effigie de Licinius avec la légende *Constantinus Fil. Augg.* Sous Constantin, les fils de l'empereur, Constantin II et Constance, furent associés à l'empire, mais alors Constantin avait supprimé la tétrarchie, il était seul maître et une chancellerie unique expédiait à tous les ateliers monétaires le vrai portrait de l'empereur et de ses associés. Ainsi donc on peut, pour le IV[e] siècle, établir la règle suivante formulée par M. J. Maurice : « Les têtes et bustes d'empereurs que l'on trouve sur les monnaies de cette époque sont de très réels portraits des empereurs, les seuls authentiques en réalité que nous possédions. Seulement, si l'on veut s'en servir, il y a une règle à observer : il ne faut considérer comme authentiques que les effigies des seules monnaies sorties des ateliers qui appartenaient à l'empereur dont on veut faire l'iconographie, au moment où furent émises ces monnaies et en donnant le temps du voyage. »

III. Période romaine.

Au IV[e] siècle, le type est de profil, exceptionnellement de face, le buste couvert d'une cuirasse ou d'une chlamyde brodée, la tête laurée ou ceinte d'un diadème d'orfèvrerie gemmée. Quelquefois le



385. — Monnaie de Constantin, d'après l'original.

diadème impérial se compose d'un simple bandeau orné de perles sur les bords, et, à son sommet, d'un cabochon. Le prince garde le plus souvent son caractère guerrier ; sous Constantin, il porte de préférence la lance et le bouclier, quoique le sceptre, la *mappa* et le globe crucigère fassent déjà leur apparition (fig. 385). La croix appa-

raît sur les monnaies de bronze frappées au nom de Constantin par l'atelier de Tarragone dès l'année 314; toutefois le Soleil, ou Mars, continuent à lui tenir compagnie[1]. Entre 317 et 323, le même ateier émet des pièces portant le monogramme dit constantinien. Ce n'est qu'après la fondation de Constantinople, en 330, que les symboles chrétiens deviennent de véritables types monétaires. Dès lors es monnaies vont offrir quelques points de comparaison avec les monuments les plus variés, par exemple une représentation qui se voit sur quelques sarcophages, deux soldats accostant le *labarum*, se retrouve sur les pièces de Constantin avec de légères modifications exigées, pour la plupart, par le cadre et la technique imposés. Une certaine timidité, le souci évident de ménager les païens se retrouve sur la plupart des monnaies ornées de symboles chrétiens, Presque toujours ces symboles ne se montrent qu'à la faveur d'une sorte de compromis entre eux et les vieilles figures païennes. C'est le cas pour une monnaie frappée aux environs de l'année 330 et représentant, au droit, Rome casquée; au revers, la louve allaitant les jumeaux et au-dessus le monogramme entre deux étoiles. De même dans les médailles frappées après la mort de Constantin et consacrées à sa Divinité, le buste est voilé et le prince porte le globe marqué d'une croix monogrammatique. D'ailleurs à mesure que le symbolisme chrétien se montre plus envahissant, la mythologie païenne se fait de plus en plus discrète. Les dieux font place aux personnifications morales, aux allégories. Les chrétiens, grâce aux interprétations qu'ils donnent des vieux emblèmes imposent un sens nouveau et baptisent les plus vénérables types païens ; par exemple le dieu Sol devient le Christ qui s'élève sur la terre avec l'éclat du soleil. Seule la figure de la Victoire conserve sa signification séculaire et païenne d'autrefois, bientôt elle survivra seule à tous ses congénères du passé; à partir de l'année 350, Jupiter, Mars et les autres divinités ont définitivement disparu (fig. 386).

Julien, en 360, tente de ressusciter tout le personnel relégué dans l'oubli, mais on sait combien peu de temps durera sa tentative. Théodose consacre le triomphe définitif du christianisme, les dieux et les symboles païens sont non seulement vaincus, mais abandonnés et oubliés. Tandis que la Victoire continue à orner le champ des

1. Fr. W. Madden, *Christian emblems on the coins of Constantine I the Great, his family and his successors*, dans *The numismatic chronicle*, nouv. série, 1878, t. XVIII, p. 197-198.

monnaies d'or, les monnaies d'argent et de bronze reçoivent une croix.

« A partir de Léon Ier (457-474) il n'y a pas une monnaie qui ne porte une croix ou le monogramme du Christ, au moins comme type accessoire, par exemple aux mains de la Victoire, de Rome ou de l'empereur. A partir de Tibère Constantin (578-582), peut-être même de Justin II (565-578), la Victoire cède souvent la place à une croix haussée sur des degrés ; c'est là un type à noter, car il a été



386. — Monnaie de Constance II, d'après l'original.

un prototype pour l'art monétaire des Francs. La croix entre deux cyprès qui s'inclinent vers elle, qu'on remarque sur les monnaies d'Héraclius, d'Héraclius Constantin (613-641) et de Constant II (641-668), n'est qu'une exception [1]. » Avec Héraclius (610-641) on constate l'omission de plus en plus fréquente du buste de l'empereur auquel on substitue la figure en pied du prince qui, dès le IVe siècle, était fréquemment gravée au revers ; elle passe ainsi d'une face à l'autre.

Les artistes graveurs ne se sont pas seulement exercés sur les coins monétaires. Les empereurs, pour le compte desquels ils travaillaient, leur ont fait frapper des monnaies-médailles ou médaillons d'argent et d'or. Le module de ces pièces donnait à l'ingéniosité et au talent le moyen de s'exercer plus à l'aise que sur le champ restreint des monnaies. Ces médaillons précieux commémoraient un événement célèbre ou bien constituaient un présent de grand prix ; on leur donnait souvent un encadrement d'orfèvrerie. Grégoire de Tours raconte qu'au cours d'une visite rendue par lui à Chilpéric, ce prince lui fit voir des *aurei* à lui adressés par l'empereur Tibère

1. M. Prou, *L'art monétaire*, dans A. Michel, *Histoire de l'art*, 1905, t. I, p. 903.

Constantin et pesant une livre chacun. Ce poids n'a rien d'incroyable puisque le Cabinet de Vienne conserve un médaillon de Valens qui, sans monture, pèse 411 grammes, et un autre de Constance qui pèse 256 grammes.

Malgré cette recherche de la richesse luxueuse, l'art de la gravure suit la pente de la décadence générale. Les figures, traitées jadis en ronde bosse, ont peu à peu perdu leur relief pour s'aplatir déplorablement. Au v[e] siècle, le mérite artistique se trouve, de ce fait, gravement compromis. Dès le siècle suivant, les figures ont perdu toute valeur iconique, principalement celles posées de face.

La composition qui, au IV[e] siècle, ornait le revers passe par les mêmes phases. A partir du v[e] siècle, les scènes à plusieurs personnages concourant à une seule action font place à de mauvais pastiches dans lesquels quelques figures disposées symétriquement sur le même plan prétendent tenir un rôle qu'on ne peut comprendre.

IV. Peuples barbares.

Au premier coup d'œil, le monnayage des peuples barbares est si informe qu'il ne peut être classé dans aucune catégorie de l'art. Une étude plus approfondie modifie à peine cette impression.

Au point de vue chronologique, certaines séries rendent à l'histoire des services uniques à une époque qui n'a laissé guère de monuments et à peine quelques brèves chroniques; au point de vue monumental, il n'en est plus de même. Les barbares en s'établissant dans l'empire firent main basse sur le numéraire, s'emparèrent des ateliers monétaires et accaparèrent la fabrication et les profits. Mais comme l'industrie du monnayage n'existait pas chez eux, force leur fut de conserver le personnel et le matériel ainsi que les méthodes en usage chez les monnayeurs romains Ils n'apportèrent donc pas des types nouveaux et des procédés de fabrication inconnus. Leur monnayage procéda du monnayage impérial dans lequel il n'introduisit aucune nouveauté, mais simplement des contrefaçons.

Vandales, Goths et Burgondes eurent une durée trop éphémère pour laisser la trace de leur génie particulier sur l'industrie d'art dont ils s'étaient emparés ; les Wisigoths et les Francs au contraire possédèrent des établissements durables, une prospérité et une civilisation qui leur permirent d'imprimer à leur monnayage un caractère original. Les Ostrogoths, établis en Italie, se distinguèrent

peu. Tout au plus peut-on citer quelques belles pièces de bronze de Théodat (534-536). Les monnaies des rois lombards au VIe siècle ne se distinguent par aucune originalité ; ce sont de pures contrefaçons des types byzantins.

Le monnayage wisigoth et le monnayage mérovingien offrent donc seuls quelque intérêt, encore cet intérêt se rapporte-t-il plus à l'histoire proprement dite qu'aux monuments. Quelques symboles tels que la croix, le monogramme, les lettres α et ω, interprétés plus ou moins librement. Malheureusement la grossièreté du travail enlève à ces monnaies une partie de leur importance ; des déformations parfois bizarres, des interprétations d'une ignorance inouïe, des incohérences de toute sorte, tel devient le bilan du monnayage barbare dont nous aurons l'occasion d'étudier les exemples en détail dans le *Dictionnaire d'archéologie*.

V. Bibliographie.

A. de Belfort, *Description générale des monnaies mérovingiennes*, 5 vol., in-8°, Paris, 1892-1893. — D. Alv. Campaner y Fuentes, *Coleccion de Trabajos, etc., sobre la numismatica antigua y moderna, specialmente española*, Barcelona, 1866. — H. Cohen, *Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain, communément appelées médailles impériales*, 2e édit., Paris, 1880-1892, t. IV-V. — Cordero di San-Quintino, *Monete battute dai Longobardi in Italia*, in-8°, 1835. — Dannenberg, *Die deutschen Münzen der sächsischen und frankischen Kaiserzeit*, in-4°, Leipzig, 1876. — A. Delgado, *Catalogue des monnaies de M. Daniel de Lorichs*, in-8°, Madrid, 1857. — Engel et Serrure, *Traité de numismatique du moyen âge*, in-8°, Paris, 1891. — Engel, *Recherches sur la numismatique et sigillographie des Normands de Sicile et d'Italie*, in-4°, Paris, 1882. — Friedlaender, *Die Münzen der Vandalen*, in-8°, Leipzig, 1849. — W. Froehner, *Les médaillons de l'empire romain depuis le règne d'Auguste jusqu'à Priscus Attale*, in-8°, Paris, 1878. — J. Gaillard, *Description des monnaies composant le Cabinet monétaire de José Garcia de la Torre*, in-8°, Madrid, 1852. — R. Garrucci, *Nota alla numismatica Constantiniana*, dans *Dissertazioni archeologiche di vario argomento*, in-4, Roma, 1865, p.23-30. — F. et E. Guecchi, *Monete romane*, in-12, Milano, 1896. *Le monete di Milano*, in-4°, Milano, 1884. — Heiss, *Description générale des monnaies des rois wisigoths*, in-4°, Paris, 1872. — C. W. King, *Early christian numismatics, and other antiquarian tracts*, in-8°, London, 1873. — Keary, *The coinage of western Europe from*

the fall of the western Empire, in-8°, London, 1879 ; *A catalogue of english coins in the British Museum, anglo-saxon series*, in-8°, London, 1887-1893. — J. Maurice, dans la *Revue numismatique* et dans les *Mémoires* et le *Bulletin de la Soc. nat. des antiq. de France*, depuis 1900, *passim*. — M. Prou, *Catalogue des monnaies françaises de la Biblioth. nationale, Monnaies mérovingiennes*, 1892 ; *Monnaies carolingiennes*, dans les *Mélanges J.-B. De Rossi*, 1892 ; *L'art monétaire*, dans *l'Histoire de l'art*, 1905, t. I, part. 2. — Sabatier, *Description générale des monnaies byzantines*, 2 vol. in-8°, Paris, 1862. — A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, in-8°, Milano, 1901, t. I, p. 453 sq. — O. Voetter, *Erste christliche Zeichen auf römischen Münzen*, dans *Numismatische Zeitschrift*, 1892.

CHAPITRE XIV

LES TISSAGES

I. *Tissus byzantins.* — II. *Tissus égyptiens.* — III. *Bibliographie.*

I. Tissus byzantins.

L'histoire des matières textiles teintes, brodées ou brochées, n'a attiré l'attention des archéologues que depuis un petit nombre d'années. On s'était longtemps contenté d'étudier quelques lambeaux d'étoffe du bas moyen âge et on ne croyait pas possible de rencontrer des vestiges appartenant à des périodes plus reculées. Les textes, en petit nombre, il est vrai, mais très clairs cependant, ne nous laissent aucun doute sur l'emploi de la broderie, de la teinture et de l'ornementation brodée des étoffes à l'époque qui fait l'objet de nos études.

La notice du pape Sylvestre, dans le *Liber pontificalis*, nous apprend que ce pontife avait interdit l'usage des étoffes de soie, et même des étoffes de couleur, pour la célébration de la liturgie à laquelle était réservé le tissu de lin. On pourrait rapporter à cette décision l'absence des étoffes précieuses dans l'énumération des riches présents de Constantin aux églises ; puisque nous savons par ailleurs que ce prince portait dans les jours de cérémonie une tunique de drap d'or enrichie de fleurs tissées [1] et que, lorsqu'il ne se trouva plus arrêté par les scrupules de personne, il donna à l'église de la Nativité à Bethléem des tentures enrichies de broderies [2]. Le goût pour les étoffes ornées faisait alors de rapides progrès. Dès la seconde moitié du IVe siècle, les tisserands arrivaient à représenter des figures dans les étoffes ; principalement l'effigie impériale. Une lettre de Gratien à Ausone, son précepteur, l'avertit de l'envoi d'une tunique palmée dans laquelle est tissée la figure de Constantin [3]. L'engouement était si vif que saint Jean Chrysostome grondait son auditoire de n'avoir d'admiration que pour les orfèvres et

1. Eusèbe, *De laudibus Constantini*, c. V, *P. G.*, t. XX, col. 1337.
2. Eusèbe, *De vita Constantini*, l. III, c. XLIII, *P. G.*, t. XX, col. 1104.
3. Muratori, *Vetera monumenta*, t. I, p. 93.

les tisserands, tandis que l'évêque d'Amasée, Astère, se plaignait de ces mêmes tisserands, qui, disait-il, « n'ont pas mis de limites à leur folle industrie. » « Dès qu'on eut inventé l'art, aussi vain qu'inutile, du tissage, qui, rivalisant avec la peinture, sait rendre dans les étoffes, par la combinaison de la chaîne et de la trame, les figures de tous les animaux, tous achetèrent avec empressement, tant pour eux que pour leurs femmes et leurs enfants, des habillements couverts de fleurs et offrant des images d'une variété infinie... On y voit des lions, des panthères, des ours, des taureaux, des chiens, des forêts, des rochers, des chasses et en un mot tout ce que le travail du peintre peut produire pour imiter la nature... Les plus pieux de ces hommes opulents empruntent les sujets aux Évangiles [1]. » Théodoret, évêque de Cyr, en Syrie († 458), constate de son côté l'habileté des tisserands. Souvent, dit-il, l'histoire entière de la vie du Christ se trouvait brodée ou tissée sur la toge d'un sénateur chrétien [2], et en effet, à Ravenne, le manteau de Théodora, dans la mosaïque Saint-Vital, représente, à sa bordure inférieure, une adoration des Mages.

Les étoffes de soie étaient ainsi ornées de préférence aux autres, et comme la matière première devait s'acheter chez les Perses, Justinien chercha à s'en procurer d'autre façon, mais sans y réussir. Cependant des moines, qui avaient voyagé jusqu'à la Chine, lui proposèrent d'y retourner et d'en rapporter des œufs de vers à soie [3]. L'entreprise réussit et le commerce de la soie prit en peu de temps dans l'empire d'Orient une extension considérable. Justinien en réserva le monopole à l'État [4] et désormais, jusqu'au XIIe siècle, l'Occident fut tributaire de l'Orient pour les tissus de luxe.

Justinien commença par établir des tissages à Constantinople et par leur commander des étoffes destinées aux ornements sacerdotaux et aux tentures de Sainte-Sophie. Paul le Silentiaire parle de ces tentures appendues aux colonnes du ciborium de l'autel et nous avertit que « cette ornementation n'est pas produite à l'aide d'aiguille introduite à travers le tissu par des mains laborieuses, mais

1. Astère, *Orat.*, I, *P. G.*, t. XL, col. 165.

2. Théodoret, *Homil. de providentia*, IV, *P. G.*, t. LXXXIII, col. 605 sq.

3. Procope, *De bello persico*, l. I, c. XX; *De bello gothico*, l. IV, c. XVII.

4. Procope, *Historia arcana*, c. XXV. Les manufactures d'Alexandrie, de Tyr, de Damas, d'Antioche, demeurèrent longtemps célèbres. Un texte d'Agnellus de Ravenne, *Liber pontificalis*, éd. Bacchini, t. II, p. 99, 100, 305, donne lieu de supposer que cette ville possédait, elle aussi, une manufacture.

par la navette changeant par moments la couleur et la grosseur des fils que fournit la fourmi barbare »[1]. C'est ainsi qu'il nomme le ver à soie.

La nappe qu'on étendait sur l'autel de Sainte-Sophie était d'une incomparable magnificence. Le Christ, vêtu d'une tunique pourpre et drapé dans un manteau d'or, occupait le centre. Il tenait ouvert dans sa main gauche le livre des évangiles, la main droite se tendait en avant. A ses côtés, les apôtres Pierre et Paul, vêtus de blanc, portaient, l'un le bâton surmonté de la croix d'or, l'autre le livre. Ce groupe était abrité par une coupole d'or soutenue sur quatre colonnes d'or. Les bords du voile retraçaient les miracles du Christ, et les œuvres de charité de Justinien et de Théodora. D'autres tissus montraient l'empereur et l'impératrice réunis, ici par le Christ, là, par la Vierge.

L'église de Ravenne possédait depuis l'épiscopat de Maximien de riches étoffes. L'une d'elles représentait l'histoire entière du Christ ; une autre les images brodées en or des évêques de Ravenne ; dans la vie de l'évêque Théodore, il est fait mention d'un dessus d'autel où était représentée la création du monde.

A Jérusalem, Arculfe vit un tissu sur lequel étaient figurés le Sauveur et les douze apôtres.

Le métier à broder ne cessait pas entre temps de fournir son contingent d'étoffes précieuses. Après la défaite de Chosroès par Héraclius (628), on trouva dans le palais du vaincu, à Dastagerd, des tapis brodés à l'aiguille, τάπητας ἀπὸ βελόνης[2].

L'hérésie iconoclaste, fatale aux arts industriels en Orient, poussa vers l'Occident, principalement vers Rome, des orfèvres, des ciseleurs, des peintres, des mosaïstes, des brodeurs et des tisserands. A partir de cette époque, on rencontre dans le *Liber pontificalis* la mention d'une grande quantité de riches étoffes, dont les appellations toutefois attestent la fabrication par des artistes grecs. C'est sous le pontificat de Zacharie (741-752) qu'on trouve la première mention d'étoffes de soie fabriquées à Rome : une étoffe tissée d'or où l'on voit la Nativité de N.-S. J.-C., pour couvrir l'autel de Saint-Pierre. Le même pape fit faire en outre quatre rideaux de soie tissée, ornés de cercles et d'ornements divers tissus en or[3]. A partir du der-

1. Paul le Silentiaire, *Descriptio S. Sophiae*, part. 2, vs. 340 sq. L'élevage du ver à soie se pratique en Thessalie, en Grèce, à Chypre.

2. G. Cedrenus, *Compendium histor.*, *P. G.*, t. cxxi, col. 801 sq.

3. *Liber pontificalis*, *P. L.*, t. cxxviii, col. 1047 sq. ; E. Müntz, *Une broderie inédite exécutée pour le pape Jean VII* (*705-708*), dans la *Revue de l'art chrétien*, 1900, p. 18 sq.

nier quart du VIIIe siècle, les mentions d'étoffes précieuses se rencontrent à chaque page du *Liber pontificalis* [1]. Elles sont le plus souvent désignées par la qualification de *holoserica*, « tout de soie. » Si elles reçoivent un nom particulier, ce nom est ordinairement grec, comme *blatta* ou *blattin*, et *stauracin*. Le tissu qui recevait le nom de *blatta* était une étoffe de soie couleur de pourpre dont il est souvent fait mention dans le livre *De caerimoniis aulae Byzantinae* écrit par Constantin Porphyrogénète. Les bordures des tentures sont toujours désignées par le mot grec *periclysis*. L'étoffe et l'ornementation des tissus qu'on rencontre le plus fréquemment dans le *Liber pontificalis* porte encore le nom grec de *chrysoclavum* (χρυσόκλαβον), que l'on trouve aussi dans le curieux ouvrage du Porphyrogénète. On n'a pu se mettre d'accord sur l'interprétation de ce mot. En examinant avec attention les différents passages du *Liber pontificalis*, il nous semble qu'on doit voir dans le *chrysoclavum*, soit une étoffe exécutée en fils d'or trait ou plutôt en fils d'or filé, soit une ornementation brochée rendue également par des fils d'or trait ou filé [2] sur une étoffe de soie [3].

La charte de fondation de la *basilica Cornutiana*, aux environs de Tivoli, par Fl. Valila, en 471, donne l'énumération des étoffes

1. Voici une sorte de statistique des étoffes brodées ou brochées offertes aux basiliques romaines par les papes des VIIIe et IXe siècles : Nativité, 18 ; présentation, 6 ; baptême, 3 ; entrée à Jérusalem, 3 ; passion, 5 ; crucifiement, 6 ; résurrection, 37 ; ascension, 8 ; le Christ avec les apôtres et les saints, 8 ; annonciation, 4 ; mort de la Vierge, 1 ; assomption, 4 ; Pentecôte, 6 ; vie de saint Pierre, 12 ; vie de saint Paul, 4 ; saint Jean, 1 ; saint Jean-Baptiste, 1 ; saint André, 2 ; saint Côme et saint Damien, 2 ; saint Sébastien, 1 ; saint Georges, 1 ; sainte Pétronille, 1 ; le martyre de saint Laurent, 1 ; le martyre de saint Marc, 1 ; les Quatre couronnés, 2 ; saint Martin, 1 ; saint Silvestre et saint Martin, 1 ; sainte Agnès, 1 ; martyre de sainte Anastasie, 1 ; sainte Cécile, saint Valérien et saint Tiburce, 1 ; saint Procès et saint Martinien, 2 ; saint Sinzigius, 1 ; histoire de Zachée, 1 ; les évangélistes, 1 ; les prophètes, 1, etc., aigles, 15 ; roses, 3 ; griffons, 7 ; lions, 12 ; licorne, 1 ; cheval, 1 ; arbre, 2 ; pommes d'or, 1 ; oiseau, 1 ; homme sur un paon, 1.

2. Ce qu'on appelle proprement *fil d'or* ou *or trait* se fait avec un petit lingot d'or ou d'argent doré que les tireurs d'or amènent à n'avoir plus que la finesse d'un cheveu en le faisant passer successivement par des trous de filière qui vont toujours en diminuant de grosseur. On aplatit ce fil de métal entre deux cylindres d'acier, c'est ce qu'on nomme *l'or en lame*, qui est propre à être filé sur la soie ou employé seul. Quand il est filé ou enroulé sur la soie on l'appelle *or filé* ou *filé d'or*. Douët d'Arcq, *Comptes de l'argenterie des rois de France*, in-8°, Paris, 1851, p. 393.

3. J. Labarte, *Hist. des arts industriels*, in-4°, Paris, 1872, t. II, p. 421.

de prix léguées au nouvel établissement. On y trouve des voiles de soie non cardée à bandes d'or ou à quatre couleurs : un voile de lin et de soie nuance de miel et brodé d'aigles ; des voiles de pourpre à franges d'or ; des voiles de soie blanche brochée d'or. Le *Liber pontificalis* de l'église de Ravenne et diverses chroniques contiennent des énumérations analogues. Quoique nous ne connaissions pas encore de fabriques italiennes, il est possible qu'elles aient existé en dehors de Rome, mais jusqu'à ce que leur existence soit démontrée nous devons voir dans ces étoffes des objets d'importation orientale. Les modèles orientaux reparaissent donc dans les rares débris et les descriptions plus rares encore qui nous sont parvenues. Sidoine Apollinaire a décrit dans une de ses poésies une étoffe qui représentait les grandes chasses des environs de Séleucie-Ctésiphon [1]. Le trésor de Saint-Ambroise de Milan conserve une étoffe sur laquelle un même sujet est reproduit dans une série de grands médaillons. Un chasseur vêtu à la manière des Parthes lance une flèche sur un tigre dévorant une hémione. Quelle que soit la date à laquelle on rapporte cette étoffe, on doit constater qu'elle offre une copie d'un dessin très ancien pouvant être rapporté à l'époque des Parthes [2]. Un sujet analogue se voit sur une étoffe de soie conservée à Maëstrich et qui remonte au VIIIe siècle. Le suaire dit de saint Victor, martyr de la légion thébéenne, conservé dans le trésor de la cathédrale de Sens, dépend également de l'art sassanide et peut être reporté au VIe siècle [3]. Il offre des dessins blancs, bleus et jaunes sur fond chamois ; le sujet est un personnage à longs cheveux repoussant des deux mains deux lions dressés devant lui, tandis que deux autres lions lui saisissent les pieds. Le même trésor conserve le suaire de saint Siviard dont chaque médaillon contient un dragon bleu sur fond gris [4] et qui ne paraît pas antérieur au VIIe ou au VIIIe siècle. Un motif familier à l'art sassanide, des tigres affrontés séparés par un pyrée, se retrouve sur la chape de saint Mesme conservée dans l'église Saint-Étienne de Chinon [5] et sur une étoffe de l'église de la Couture, au Mans [6].

1. Sidoine, *Epist.*, l. IX, n. XIII, *P. L.*, t. LVIII, col. 629 sq.

2. L. Bréhier, *Les colonies d'Orientaux en Occident au commencement du moyen âge*, dans *Byzantinische Zeitschrift*, 1900, p. 28-30 ; A. Venturi, *Storia*, t. I, fig. 352-353.

3. Chartraire, *Inventaire du trésor de Sens*, in-8°, Sens, 1897, p. 12.

4. *Id.*, p. 13.

5. Cahier et Martin, *Mélanges archéologiques*, 1853, t. III, pl. XII, p. 116 sq.

6. *Id.*, t. III, p. 123. Un fragment d'étoffe sassanide en coton représentant le

La facture byzantine apparaît bien clairement sur un voile de soie conservé au Louvre [1]. Sur un fond pourpre de grands médaillons circulaires représentent un cocher de cirque conduisant un quadrige, deux entraîneurs fouettent l'attelage et deux employés du trésor répandent des sacs de monnaie, sujet qu'on rencontre sur beaucoup de diptyques [2] (fig. 387). Le P. Martin croit ces tissus, trouvés à Aix-la-Chapelle, antérieurs à l'époque où Justinien établissait dans l'empire l'industrie de la soie, parce que l'art n'eût pu, à cette date tardive, tracer les profils et les raccourcis très remarquables du quadrige vu de face et répéter les mêmes lignes en sens inverse. Nous maintenons cependant l'attribution de cette étoffe à l'époque byzantine.

II. Tissus égyptiens.

Les tapisseries coptes, découvertes depuis un petit nombre d'années seulement, ont été une véritable révélation. L'archéologie ne connaissait jusqu'alors rien de plus ancien qu'une tapisserie du XIe siècle dont quelques fragments sont conservés dans les musées, à Lyon notamment, et qui provient de l'église de Saint-Géréon de Cologne. Le fait de la fabrication de tapisseries était attesté par les peintures de l'hypogée de Beni-Hassan-el-Kadim et par un vase grec ; la représentation des métiers et quelques mots jetés comme au hasard à propos d'autre chose permettaient d'induire l'existence d'un tissage composé d'une chaîne dont les fils son couverts par enroulement d'autres fils constituant la trame et reproduisant le modèle. Les tissus trouvés en Crimée par M. Stephani parurent remonter au IVe siècle avant notre ère et révélèrent une fabrication identique à celle des Gobelins. Des tapisseries coptes provenant de Sakkarah, du Fayoum, d'Akhmîn et d'Antinoë ont été découvertes depuis une vingtaine d'années ; ce ne sont pas des tentures, mais très généralement des parures de

rapt de Ganimède est conservé au musée commercial de Berlin, il a été publié par Lessing, *Mittelalterliche Zeugdrucke in Kunstgewerbe Museum zu Berlin*, dans *Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen*, 1880, t. I ; un fragment d'étoffe de soie représentant la lutte de Samson contre le lion a été édité par Bock, dans *Mittheilungen d. ant. Ges. in Zurich*, t. XI, p. 163.

1. *Mél. arch.*, t. IV, pl. XX, XXI, p. 257 ; A. Venturi, *Storia*, t. I, fig. 351.
2. A. Venturi, *Storia*, t. I, fig. 338.



387. — Étoffe d'Aix-la-Chapelle, conservée au Louvre,
d'après une photographie

vêtements, auxquelles on a donné un peu hâtivement le nom de « Gobelins coptes », par suite de la tendance très accentuée à désigner sous le nom générique de Gobelins les tapisseries de haute et de basse lisse de tous les pays et de toutes les époques [1].

Les spécimens conservés s'échelonnent entre le IIe et le XIIIe siècle ; ce n'est qu'après le VIIIe siècle que la soie fait son apparition dans les tapisseries égyptiennes ; néanmoins, la laine suffit aux tisserands pour composer des ouvrages d'une délicatesse et d'une complication extrêmes et on peut supposer que, de bonne heure, le rôle de la tapisserie a été plus grand qu'on ne le présumait. Parmi les ouvrages que mentionne saint Astère ne se trouvait-il pas de véritables tapisseries ? On peut avoir de bonnes raisons de le croire.

Les ouvrages sur la tapisserie copte publiés par MM. Gerspach [2], Förrer [3] et Gayet [4], composent un album suffisamment varié pour autoriser une opinion sur la production d'ensemble. La technique est intéressante. M. Gerspach, directeur de la manufacture des Gobelins, dit à ce sujet : « Les tapisseries égyptiennes et celles des Gobelins résultent d'un travail tellement identique, sauf pour quelques détails secondaires, que j'ai pu, sans difficulté, faire reproduire des fragments coptes par les élèves de notre école de tapisserie [5]. Le tisserand employait un métier vertical très petit [6] ; une chaîne en fil de lin écru, sauf de très rares exceptions, où la chaîne est en laine ; une trame en laine et rarement en laine et en lin. Les chaînes sont à 18, 12, 11, 9, 8 ou 6 fils au centimètre. En principe, les tapisseries font partie du tissu même ; l'emploi des « relais » et des « liures » est identique à celui qu'on en fait dans l'industrie moderne. Les dessins, très déliés, et les lettres sont produits par « ressauts », c'est-à-dire avec une broche volante que le tapissier fait voler d'un point à un autre dans le sens de la chaîne. Les

1. E. Gerspach, *Les tapisseries coptes*, in-8°, Paris, 1890, p. 1.

2. *Ibid.*

3. R. Förrer, *Die frühchristlichen Alterthümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis*, in-4°, Strassburg, 1893, pl. VIII, IX, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII ; le même, *Die Gräber und Textilfunde von Achmin Panopolis*, in-4°, Strassburg, 1891 ; *Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit nach Urkunden und Originaldrucken bearbeitet*, in-4°, Strassburg, 1898, avec 81 planches.

4. Gayet, *Les costumes en Égypte*, in-12, Paris, 1900.

5. Gerspach, *op. cit.*, p. 8. Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 1er août 1887.

6. *Id.*

coptes tissaient par teintes plates, sauf dans quelques pièces où l'intention de modelé se manifeste par de légères dégradations. Les contours sont parfois assurés par un sertissage. La palette est limitée à une douzaine de couleurs ayant chacune deux ou trois tons au plus. Les couleurs de fond sont le pourpre, le brun tirant sur le violet, le rouge avec leurs diverses nuances. Les couleurs employées pour les motifs de décoration comprennent le bleu d'indigo, le bleu violet, le bleu de ciel, le jaune doré, le jaune vert, l'orangé, le vert d'osier, le vert russe, le vert d'œillet et le noir qui n'est qu'un bleu très intense. Ces couleurs sont d'une résistance très remarquable ; les altérations qu'elles ont subies sont produites par des causes accidentelles, telles que l'adhérence du tissu à un corps en décomposition. Parfois la chaîne est demeurée et la trame rouge a été entièrement dévorée, probablement par un animal. Il n'y a pas de différence sensible entre la coloration de l'endroit et de l'envers des tapisseries coptes. Plusieurs fragments exposés de nos jours au soleil ont résisté alors que les couleurs similaires modernes ont perdu [1].

Le style est parfois original, mais le plus souvent il se rattache à la décoration romaine ou à l'art oriental. Dans les morceaux les plus anciens, qu'on reconnaît à leur teinte monochrome pourpre ou brune avec filets clairs en lin écru, le dessin est net, ferme et sobre. Le modèle vivant garde non seulement la vérité, mais jusqu'à une certaine grâce [2]. Les tapisseries polychromes témoignent d'une première décadence vers le IVe et le Ve siècle. Cependant le tisserand aborde encore la figure humaine et les animaux [3]. A partir du VIe siècle, l'ornement seul est supportable, tout ce qui tend à représenter la nature animée est monstrueux ou informe. Plus on avance, plus toutes formes prennent l'apparence d'un cauchemar ; mais, chose curieuse, ces êtres fantastiques, innommables, évoluent doucement vers l'ornement. Celui-ci conserve quelque chose de gracieux, il fournit les bordures d'une infinie variété de fleurons, pampres, entrelacs, ondes, torsades, grènetis, fers de lances, chevrons, spirales, dentelures, créneaux, enroulements, etc. Le symbolisme chrétien n'obtient qu'une place disputée et, en tous

1. Gerspach, *op. cit.*, p. 7 sq.; A. Gayet, *op. cit.*, p. 23 sq.

2. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 253. Cf. Gerspach, *op. cit.*, n. 9, 2, 3, 5.

3. *Id.*, n. 75, 76, 83.

cas, restreinte [1]. La flore et la faune locales se réduisent à quelques plantes et au lièvre à longues oreilles (fig. 388, 389).

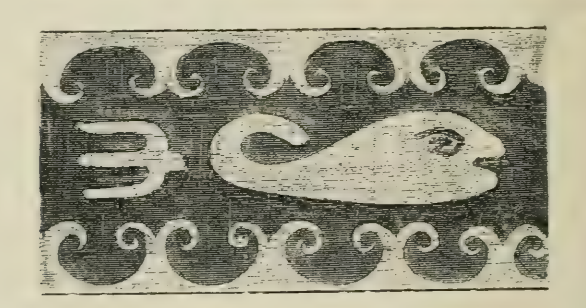
Tous ces dessins pèchent par un même défaut, la surcharge, l'envahissement d'une étouffante végétation. L'œil ne trouve nulle



388. — Lièvre à longues oreilles. Tissu égyptien.

d'après Förrer, *Die frühchristlichen Alterthümer*, pl. xv, n. 6.

part de repos. La couleur sauve heureusement ce que le dessin compromet. C'est surtout les compositions architecturales qui témoignent de l'habileté et du goût des tisserands. Colonnes et



389. — Poisson. Tissu égyptien,

d'après Förrer, *Die frühchristlichen Alterthümer*, pl. xix, n. 11.

arceaux pourraient même, dans une certaine mesure, être mis à profit pour l'étude des constructions de ce temps.

D'après ces débris, nous voyons que les vêtements civils et sacerdotaux étaient très somptueux.

Nous avons donné plusieurs spécimens des tissus les plus curieux dans l'illustration de la dissertation consacrée aux fouilles

1. A. Gayet, *op. cit.*, p. 39, fait, croyons-nous, une part exagérée au symbolisme dans ces tapisseries.

d'*Akhmîn* dans le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* [1]. C'est, en effet, Akhmîn, l'ancienne Panopolis, qui a été le centre des plus instructives découvertes.

Une variété de tissus égyptiens nous est connue par quelques vêtements. Il s'agit des tissus imprimés « en réserve », c'est-à-dire en appliquant une substance qui fait obstacle à l'effet de la teinture étendue sur le reste du tissu. Une robe d'enfant trouvée dans la nécropole byzantine d'Akhmîn montre une tunique de lin non blanchi dont la teinte primitive a été réservée lorsque l'étoffe reçut sa couleur bleue. Le motif ornemental consiste en des losanges formés par une treille de lignes ondulées, les jointures des losanges sont frappées d'un point et le centre des mêmes losanges est frappé d'une rosace. Pour obtenir ce résultat, l'artisan appliquait sur le tissu, au moyen de pâte argileuse, les estampilles découpées. Cette pâte d'impression une fois appliquée et devenue sèche, on enfonçait le tout dans un bain de couleur bleue ; celle-ci séchée à son tour, on détachait la pâte et l'estampille [2]. On a trouvé non seulement des tissus imprimés de la sorte, mais même, à Akhmîn, des estampilles d'imprimeurs sculptées sur bois avec les ornements destinés à décorer les tissus des vêtements antiques.

Quoiqu'on ait trouvé dans le tombeau de saint Césaire, à Arles, un échantillon de tissu de lin fin imprimé en réserve avec de petites rondelles blanches sur fond bleu, on n'ose en conclure que cette étoffe soit de fabrication occidentale ; elle est plus probablement d'origine égyptienne [3].

En Perse, les ateliers des teinturiers-imprimeurs reçurent le nom d'« ateliers du Christ » et l'industrie dont nous parlons prit un grand développement. La tradition persane a tout confondu ; cependant on retrouve le fond du procédé qui vient d'être exposé

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 253-262 et pl. hors texte ; fig. 782-783. A Antinoë les fouilles ont fait apparaître beaucoup de linceuls ornés. Nous renvoyons à E. Guimet, *Symboles asiatiques trouvés à Antinoë*, dans *Annales du musée Guimet*, t. XXX, part. 2, p. 150. Les étoffes décrites dans cette dissertation le sont trop sommairement pour être utilisées dans notre étude. Les conclusions tirées de la présence d'une étoffe de soie d'après un modèle sassanide sur la fabrication chinoise des soieries d'Antinoë ne peuvent être acceptées sans démonstration. Quoi qu'il en soit, les planches II, III, V, VI, VII, de cette dissertation conservent leur importance intrinsèque.

2. R. Förrer, *Les imprimeurs de tissus dans leurs relations historiques et artistiques avec les corporations*, in-8°, Strasbourg, 1898, p. 7 sq.

3. *Id.*, p. 9.

dans la légende suivante. « Jésus fut mis en apprentissage chez un teinturier ; celui-ci lui ayant commandé de teindre des tissus en différentes couleurs, il les plongea tous dans la même chaudière : le teinturier tout effrayé s'empressa de retirer les étoffes de la chaudière, et constata avec étonnement que chaque étoffe avait la couleur voulue[1]. »

La plupart des étoffes égyptiennes présentent de simples ornements largement traités. Les tissus destinés à faire des parements de manche et de tunique offrent une grande variété, cependant c'est l'ornement végétal, plus tard l'ornement géométrique, qui domine. La représentation des épisodes évangéliques et des saints personnages semble être restée toujours assez rare. Il faut cependant signaler un pallium pontifical du VIe siècle, faisant partie de la collection Förrer, long de plus de deux mètres et figurant, en une série de parements de soie, des anges, des orantes et diverses compositions très simplifiées : Lazare, Lavement des pieds, Crucifixion, Saintes femmes. « Ces scènes, écrit M. G. Millet[2], sont traitées tantôt avec la souplesse et la diversité du style pittoresque, tantôt avec la gravité du style monumental. Il suffirait, pour s'en convaincre, d'observer l'histoire de Joseph, qui intéressait plus particulièrement l'Égypte et fut souvent reproduite, et de comparer entre eux ces deux monuments : un parement de la collection Golenischef[3] et des fragments conservés à la cathédrale de Sens[4]. Mais le style monumental prédomina surtout sur les tentures destinées aux églises, car il répondait mieux au caractère de la technique, à ses moyens d'expression très simples. C'est ainsi qu'on rencontre Pierre et Paul debout[5] un rouleau à la main, séparés par une plante comme les apôtres des deux baptistères ou les martyrs de Saint-Apollinaire *nuovo* à Ravenne, ou bien (Musée industriel de Berlin) le Christ donnant le psautier à Pierre[6]. C'est une réplique du rideau d'autel de Sainte-Sophie, tel que le décrit Paul le Silentiaire, et qui rappelle le motif, fréquent dans

1. Sike, *Notae ad Evangelium infantiae Salvatoris*, p. 55. Cf. Förrer, *op. cit.*, p. 11.
2. G. Millet, *L'art byzantin*, dans A. Michel, *Hist. de l'art*, in-4°, Paris, 1905, t. I, p. 254 sq.
3. J. Strzygowski, *Orient oder Rom*, p. 113, fig. 44.
4. *Id.*, p. 117, fig. 49.
5. *Id.*, p. 115, fig. 45.
6. J. Strzygowski, *Orient oder Rom*, in-4°, Leipzig, 1901, pl. V.

les mosaïques et les sarcophages d'Italie, du Christ donnant la loi. Un autre fragment du même musée nous est déjà familier ; il figure, sous une bordure de *martyria*, Daniel entre les lions, recevant le pain des mains d'Habacuc[1]. C'était là, sans doute, encore une étoffe de sanctuaire. » Plus certainement un fragment de tapis de la collection Graf trouvé dans le nome d'Arsinoë a fait partie des tapisseries d'une église de la moyenne Égypte. Le tapis entier mesurait 3 m 70 sur 2 m 60 et son dessin polychrome rappelle à la fois le symbolisme et le type ornemental des *canons* qui reparaît si souvent depuis ; nous le rencontrons pour la première fois sur l'évangéliaire de Rabulas dont le tapis du Fayoum est contemporain.

III. Bibliographie.

P. Blanchet, *Notice sur quelques tissus antiques et du haut moyen âge jusqu'au* XVe *siècle*, in-fol., Paris, 1897. — Fr. Bock, *Geschichte d. liturg. Gewänder des Mittelalters*, 3 vol. in-8°, Bonn, 1859-1871 ; *Eine Woche in Ravenna*, dans *Allgem. Zeitung*, 1883, Beilage n. 355 ; *Katalog frühchristlicher Textilfunde des Jahres 1886, Beschreibung von Gobelinwirkereien in verschiedenfarbiger Purpurwolle und von vollständig erhaltenen Bekleidungsgegenständen der spätrömischen und frühbyzantinischen Periode* (IV-VIII *Jahrh.*) *aufgefunden in koptischen Begräbnisstäten Oberägyptens*, in-8°, Düsseldorf, 1887 ; *Wegweiser durch die levantinische Ausstellung*, in-8°, Köln, 1885. *Die textilen Byssus-Reliquien der christlichen Abendlandes aufbewahrt in den Kirchen zu Köln, Aachen, Cornelimunster, Mainz und Prag*, in-8°, Aachen, 1895 ; — L. Bréhier, *Les colonies d'orientaux en Occident au commencement du moyen âge*, dans *Byzantinische Zeitschrift*, 1903, p. 28-30. — R. Förrer, *De Gräber- und Textilfunde von Achmin-Panopolis*, in-4°, Strassburg, 1891 ; *Versuch einer Classification der antik-koptischen Textilfunde*, in-4°, Strassburg, 1889 ; *Die frühchristlichen Alterthümer aus dem Gräberfelde von Achmin-Panopolis*, in-4°, Strassburg, 1893 ; *Die Kunst der Zeugdrucks vom Mittelalter bis zum Empirezeit nach Urkunden und Originaldrucken bearbeitet*, in-4°, Strassburg, 1898. — M. Gerspach, *Les tapisseries coptes*, in-4°, Paris, 1890. — A. Jubinal, *Les anciennes tapisseries historiées*, in-8°, Paris, 1837-1839. — Karabacek, *Katalog der Th. Grafschen Funde in Aegypten*, in-4°, Wien, 1883 ; *Die Th. Grafschen Funde in Aegypten*, in-8°, Wien, 1883. — C. M. Kaufmann,

1. J. Strzygowski, *Orient oder Rom*, in-4°, Leipzig, 1901, pl. IV.

Handbuch der christlichen Archäologie, in-8°, Paderborn, 1905; *Römische Quartalschrift*, 1894, p. 341 sq. — *Die ägyptischen Textilien der Museums von Campo Santo*, dans Στρωμάτιον ἀρχαιολογικόν, p. 32 sq. — Michel, *Recherches sur le commerce, la fabrique et l'usage des étoffes de soie d'or et d'argent en Occident pendant le moyen âge*, 2 vol. in-8°, Paris, 1852-1854. — Riegl, *Die ägyptischen Textilfunde im k. k. österreichischen Museum*, in-8°, Wien, 1889. — Rock, *Textile fabrics*, in-8°, London, 1870. — J. Strzygowski, *Orient oder Rom*, in-4°, Leipzig, 1901, p. 90-126. — Swoboda, *Ein altchristlicher Kirchen-Vorhang aus Aegypten*, dans *Römische Quartalschrift*, 1892, t. vi, p.95-113. — A. Venturi, *Stoffe dell pallio ambrosiano*, dans *Le Galerie nazionali ialiane*, 1889, t. iv. — A. De Waal, dans *Römische Quartalschrift*, 1888, p. 313-321. — Wilpert, *Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten*, in-8°, Köln, 1889. — *Un capitolo di storia del vestiario. Tre studi sul vestiario dei tempi postconstantiniani*, dans *L'Arte*, 1898.

CHAPITRE XV

LES MINIATURES

I. *Orient.* — II. *Occident.* — III. *Bibliographie.*

I. Orient.

Quelques mentions, malheureusement très vagues, ont permis de conclure à l'existence des livres liturgiques avant la paix de l'Église. Les attestations relatives aux Livres saints sont plus nombreuses et plus formelles ; néanmoins, relativement à l'objet spécial de ce chapitre, nous ne sommes pas mieux instruits sur les uns que sur les autres. Une lettre de Constantin à Eusèbe de Césarée contient une commande de cinquante exemplaires des saintes Écritures à distribuer entre les églises dépouillées pendant la dernière persécution ou nouvellement fondées. Eusèbe envoie à l'empereur des livres somptueux ; probablement que ce terme vise plutôt la calligraphie et l'ornementation que la reliure.

Les manuscrits à miniatures qui nous sont parvenus ne remontent pas au delà du IVe siècle. Parmi ceux-ci quelques-uns appartiennent à l'art profane, quoique enluminés par des artistes chrétiens. Ce sont l'« Homère » de la Bibliothèque ambrosienne [1], le « Virgile » de la Bibliothèque vaticane [2] qui intéressent principalement l'art classique et païen dont ils sont comme la survivance. Il en est de même pour le calendrier de 354, l'œuvre la plus ancienne en ce

1. A. Mai, *Iliadis fragmenta antiquissima cum picturis, item scholia Vetera ad Odysseum*, in-4°, Mediolani, 1819 ; *Palaeographical Society*, pl. 39, 40, 50, 51 ; Middleton, *Illuminated manuscripts in classical and medieval times*, in-4°, Cambridge, 1892.

2. A. Mai, *Virgilii picturae antiquae ex codicibus Vaticanis*, in-4°, Romae, 1835 ; P. de Nolhac, *Les peintures des mss. de Virgile*, in-8°, Rome, 1884 ; *Le Virgile du Vatican et ses peintures*, dans *Notices et extr. des mss.*, 1897, t. XXXV ; *Codices vaticani selecti phototypice expressi*, in-4°, Roma, 1899.

genre qui fut certainement exécutée à Rome [1]. Cependant ici le style est déjà moins voisin des traditions classiques ; l'influence alexandrine et campanienne se montre fréquemment. Les personnages allégoriques sont placés dans des cadres qui rappellent les compositions hellénistiques. Les personnifications des villes sont intéressantes, par exemple : Rome avec la Victoire et Plutus, Alexandrie et Constantinople avec des Génies, Trèves tenant un barbare par les cheveux. Ce sont surtout les architectures fantastiques qui semblent apparentées avec celles qu'édifiaient, avec une intarissable fantaisie, les peintres pompéiens. Cependant la sveltesse des colonnes, la légèreté des architraves aériennes ont fait place aux piliers, tous trop solides sous leur carapace de pierres précieuses, aux arcs, aux rhombes qui laissent pressentir les architectures lourdes et somptueuses dont les « canons » d'Eusèbe nous offriront le type. Malgré les attaches étroites de ces manuscrits avec les modèles antiques, on ne peut dissimuler les points de contact qu'ils présentent quant à l'iconographie et aux procédés techniques avec les miniatures byzantines. Le célèbre manuscrit de « Dioscoride » de Vienne, copié avant l'année 524, procède de compositions antiques ainsi que M. Ajnalov l'a démontré pour plusieurs miniatures. Le portrait de la princesse Juliana Anicia, le paon et le corail, sont dans le goût alexandrin [2].

Pour cette raison, c'est-à-dire comme trop éloignés de l'art chrétien, nous ne nous arrêterons pas à quelques autres manuscrits tels que l'« Apollonius de Citium » de la Bibliothèque laurentienne (*Plut.* LXXIV, 7), le « Nicandre » de la Bibliothèque nationale, l'« Oppien » de la Bibliothèque marcienne, enfin le « Skylitzis » de la Bibliothèque de Madrid. Un manuscrit souvent cité et partiellement reproduit, la « Topographie de Cosmas Indicopleustes » de la Bibliothèque vaticane, marque, comme le dit très justement M. Gabriel Millet, la transition de la miniature profane à la miniature religieuse. Le texte, du reste, y invitait puisqu'il contient avec la cosmogonie et l'histoire naturelle, la philosophie et l'his-

1. J. Strzygowski, *Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354*, dans *Jahrbuch des k. k. archäolog. Instituts*, t. I, Berlin, 1888. Ce précieux manuscrit ne nous est parvenu que par des copies du XVIe et du XVIIe siècle conservées à Bruxelles, à Vienne et à Rome (Bibliothèque Barberini).

2. E. Diez, *Die Miniaturen des Wiener Dioskurides*, dans *Byzantinische Denkmäler*, in-4°, Wien, 1903, p. 1-70, pl. I-IV. Le paon est particulièrement intéressant à rapprocher des paons que nous voyons dans les catacombes.

toire du christianisme. Nous n'avons à nous occuper que de la partie de l'illustration qui concerne les épisodes et les personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament. Les trois manuscrits qui nous ont transmis l'ouvrage s'inspirent nécessairement d'un original plus ancien dont ils s'écartent, l'un sur un point, l'autre sur un autre pour redevenir identiques entre eux chaque fois qu'ils se sont conformés à leur modèle [1]. L'illustration primitive était contemporaine de l'auteur. Le souvenir, la tradition, l'intelligence de la beauté classique se montrent à chaque instant. Winckelmann dans son enthousiasme allait jusqu'à prétendre que les danseuses, représentées au pied du trône de David, avaient dû être dessinées d'après l'antique [2]. Ce qui est plus certain depuis la démonstration faite par M. Ajnalov ce sont les attaches alexandrines de la décoration. Le manuscrit de la Laurentienne nous montre un lion dévorant un cheval copié directement sur un groupe en marbre du type conservé au musée du Vatican et au Palais des conservateurs à Rome; les personnifications du Jourdain, du Soleil, de la Mort ont un caractère local; les Éthiopiens autour du trône de Ptolémée, les morts enveloppés comme des momies, le vase d'où jaillit la flamme pour figurer l'autel sont autant de traits que reproduisent des tissus ou des terres-cuites d'Égypte. Les belles figures de David, d'Énoch, de Melchisédech rappellent l'étude de l'antique et témoignent en même temps de l'observation directe du modèle vivant. Si le Christ est traité suivant le goût byzantin — concession vraisemblable à la coutume établie de le revêtir des insignes impériaux — les prophètes sont traités dans le style antique dont ils portent le costume. Les compositions rappellent exceptionnellement l'art des catacombes, par exemple l'épisode de Jonas, l'enlèvement d'Élie; mais, en revanche, d'autres pages sont empruntées à l'iconographie de l'Égypte. Le manuscrit de Cosmas fournit de ce dernier fait une démonstration ne laissant rien à désirer. Une de ses miniatures représente le sacrifice d'Abraham (fig. 390). Le patriarche est vêtu d'une tunique bleue et d'un manteau de couleur brun-rouge qui laisse libre le bras droit.

1. Cosmas écrivit entre 536 et 547. Les trois manuscrits qui nous conservent son ouvrage sont : Vatican *699* (VII[e] siècle); Laurentienne, *IX. 28*, et Sinaï, *1186* (X-XI[e] siècle). Le *Vaticanus* abrège la première partie et supprime la troisième, les deux autres abrègent l'illustration.

2. J. Labarte, *Histoire des arts industriels*, in-4°, Paris, 1872, t. II, p. 165-166, pl. XLV.

Il a la barbe et les cheveux blancs ; de la main gauche il saisit la chevelure de son fils tandis que, de la main droite, il brandit le couteau. Isaac porte une tunique bleue dénouée, ornée de deux bandes



390. — Sacrifice d'Abraham, d'après *Cosmas* du Vatican.

d'or. Il a un genou en terre et, cédant à l'impulsion que son père lui donne en le tirant par les cheveux, il se renverse un peu en arrière. Près de là un vase de feu marqué θυσιαστήριον ; près d'Abraham l'agneau destiné à être substitué à Isaac ; en haut, dans les nuages, la main divine. Quelques légendes : 'Αβραάμ. — 'Ισαὰκ συμποδιζόμενος. Qu'on rapproche cette peinture de la description suivante de saint Grégoire de Nysse : « Souvent j'ai vu sur des peintures l'image du sacrifice d'Abraham], et je ne pouvais la contempler sans larmes, tant l'art rendait la scène avec vérité. Isaac est placé

au-dessous de son père, près de l'autel ; il est agenouillé et ses mains sont ramenées derrière le dos. En arrière, Abraham pose le pied sur le jarret de son fils ; de sa main gauche, il renverse la tête d'Isaac et se penche sur ce visage qui le regarde avec une expression pleine de tristesse ; la main droite est armée du couteau ; il va frapper et déjà la pointe du fer touche le corps ; alors se fait entendre la voix divine qui arrête le sacrifice [1]. » Plaçons cette description, dit M. Ch. Bayet [2], en regard de la miniature, elles coïncident parfaitement, sauf dans son seul détail : le pied d'Abraham posé sur le jarret d'Isaac. Une telle coïncidence sera-t-elle fortuite? Mais on a trop d'exemples de l'infinie variété à laquelle se prête la composition. Ce qui s'impose comme l'évidence même, c'est l'existence au IVe siècle d'un type déjà répandu [3] et d'une forme qu'a reproduit, d'après un manuscrit du VIe siècle, le miniaturiste vivant au IXe siècle. Saint Cyrille d'Alexandrie indique d'autres épisodes que nous retrouvons en partie dans la miniature ; ainsi l'« ânesse restée au bas de la montagne avec les serviteurs » et gardée par deux enfants en tunique courte ; « Isaac chargé du bois. » La double coïncidence achève la démonstration.

A cette influence égyptienne et au courant alexandrin que nous avons signalé il faut ajouter l'influence byzantine qui se révèle dans le style monumental des compositions.

La « Topographie » de Cosmas a eu cet heureux résultat de faire « pénétrer dans l'illustration des Bibles et des Psautiers certaines notions de la science alexandrine ; la représentation de la Terre, soit en plan, sous la forme d'une île carrée, flanquée des quatre vents qui soufflent dans une conque, soit en élévation, sous l'aspect d'une montagne, et, dans l'un et l'autre cas, ceinte par

1. S. Grégoire de Nysse, *De deitate filii et Spiritus Sancti*, *P. G.*, t. XLVI, col. 572.

2. *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des iconoclastes*, in-8°, Paris, 1879, p. 22.

3. Saint Grégoire dit : Εἶδον πολλάκις ἐπὶ γραφῆς εἰκόνα τοῦ πάθους. Il existe deux exemplaires du Cosmas : Rome, *Vatic.* n. *699* ; Florence, *Laurent.*, plut. *IX*, *n. 28*, et une édition dans Montfaucon, *Collect. nova Patrum*, in-4°, Parisiis, 1706, t. II, p. 141 sq. Les sujets traités dans le manuscrit sont empruntés aux épisodes et aux personnages illustres de l'Ancien et du Nouveau Testament. M. Bayet, *op. cit.*, p. 70, croit qu'une des miniatures a été copiée sur une mosaïque. C'est une belle page qui représente cinq personnages rangés les uns à côté des autres : la Vierge, le Christ, saint Jean-Baptiste, Zacharie, sainte Élisabeth.

l'Océan »[1]. « On connaît assez la tendance symbolique outrée de l'École d'Alexandrie pour n'être pas surpris d'en trouver comme un reflet dans l'illustration d'un manuscrit conçue dans les milieux influencés par cette école célèbre. L'intention générale de cette illustration est de faire ressortir le parallélisme des deux Testaments. De là des combinaisons si nouvelles qu'elles nous apparaissent au premier abord comme des déguisements. Abel et Moyse ont pris les traits du Bon Pasteur et Melchisédech porte, en sa qualité de sacrificateur éternel, le vêtement impérial[2]. Par une de ces libertés que l'art religieux de ce temps osait prendre, le Christ n'occupe pas la place d'honneur au centre d'un groupe, cette place est réservée à son précurseur Jean-Baptiste.

Quelques personnages isolés sont superbes d'attitude et de vie. Hénoch est une statue digne de l'âge classique[3] et pour sentir le rare mérite du Melchisédech il suffit de le comparer aux orants glacés et pétrifiés de tant de fresques catacombales. Ici c'est un être vivant qui se meut, qui prie, qui agit. Plusieurs compositions s'écartent de tout ce que nous connaissons, la vision d'Isaïe que l'ange touche aux lèvres d'un charbon enflammé est une page rêveuse et naturaliste qui rappelle à la fois Gabriel Rossetti et James Tissot. Sans doute, le copiste du VIIe siècle n'a plus l'habileté du vieux maître qu'il reproduit, son dessin s'en ressent trop souvent ; à plus forte raison la couleur a-t-elle dû perdre beaucoup de l'éclat de l'original ; cependant il faut reconnaître que la couleur est étendue avec légèreté, elle garde une certaine transparence, la gouache offre de bons empâtements, les lumières sont marquées non par des rehauts de blanc, mais par des dégradations de teintes.

Après cette étude du manuscrit de Cosmas nous arrivons aux Livres saints à miniatures. M. Kondakov qui a fait de ce sujet une étude approfondie observe que « souvent le sujet de la miniature fut indiqué à l'artiste par un théologien ; il arrive même que la miniature initiale n'est que l'illustration d'une maxime importante, choisie dans le corps du texte ».

Le plus ancien de tous nos manuscrits grecs bibliques à miniatures paraît bien être celui de la Bibliothèque impériale de Vienne

1. G. Millet, dans A. Michel, *Histoire de l'art*, t. I, p. 214.
2. A. Venturi, *Storia*, t. I, fig. 144.
3. *Id.*, t. I, fig. 143.

contenant des extraits de la Genèse et une partie de l'évangile de saint Luc [1].

Le texte a été abrégé en vue de l'illustration qui comporte encore, bien que le manuscrit soit mutilé, quarante-huit miniatures sur vingt-quatre feuillets in-folio. L'illustration comprend les événements qui mènent du péché d'Adam et d'Ève à la mort de Jacob. D'après M. Wickhoff le manuscrit entier devait contenir plus de soixante-quatre feuillets avec cinq cent dix images. Le goût dont s'inspirent ces miniatures n'est pas sans finesse et sans grâce ; l'observation de la nature animée n'y est pas aussi complètement délaissée qu'on pourrait s'y attendre à cette date du ve siècle. Les attitudes, les gestes sont généralement sobres et justes, mais les visages sont d'une laideur et d'une inexpression absolues. Les miniatures sont de vastes compositions occupant le bas des pages. La disposition matérielle adoptée conduit à une conclusion intéressante. Le manuscrit a été décoré d'après les miniatures d'un rouleau, et chaque fois que les dimensions du feuillet ne permettaient pas de reproduire la scène correspondante sur le rouleau, celle-ci a été divisée et disposée sur deux étages. Les accessoires placés sur un seul côté et les montagnes coupées au bord confirment cette observation. Une autre remarque due à M. Ajnalov restitue une partie des miniatures composées comme de petits tableaux sur un fond de paysage à un original illustré dans le style de l'Homère et du Virgile et ce prototype a laissé également sa trace dans la Bible latine de Quedlimbourg du IVe siècle et les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure. Les autres miniatures, non encadrées, se détachent sur le parchemin pourpré ; les dernières scènes semblent offrir la trace de fatigue.

Le pittoresque des scènes, la science des groupes, l'observation intense de la nature font de plusieurs miniatures des morceaux de

1. P. Lambecius, *Commentariorum de bibliotheca Caesarea Vindobonensi liber tertius*, in-fol., Vindobonae, 1670, p. 2 sq. ; Montfaucon, *Palaeographia graeca*, in-fol., Parisiis, p. 185-190 ; Séroux d'Agincourt, *Histoire de la décadence de l'art*, in-fol., Paris, 1824, t. II, p. 49 ; *Peinture*, pl. XIX ; J. Labarte, *op. cit.*, t. II, p. 162 ; Schnaase, *Geschichte der bildenden Kunst im Mittelalter*, t. I, p. 236 ; Garrucci, *Storia*, t. III, pl. 112-123 ; Kondakov, *Histoire de l'art byzantin*, in-8°, Paris, 1886-1891, t. I, p. 78 ; C. Bayet, *Recherches pour servir à l'histoire de la peint. et de la sculpt. avant la querelle des Iconoclastes*, 1879, p. 68 ; Waagen, *Kunstler und Kunstwerke in Wien*, 1860, p. 3 sq. ; F. Wickhoff und Hartel, *Die Wiener Genesis*, dans *Beilage der Jahrbücher der kunst-historichen Sammlungen*, t. XV, XVI, in-fol., Wien, 1895. Cf. F. Haseloff, *Codex purpureus Rossanensis*, in-4°, Berlin, 1898, p. 49-63.

grande valeur. Le paradis terrestre est gracieux, mais la sortie de l'arche est d'une ampleur superbe [1], la rencontre d'Éliézer et de Rébecca est aussi simple que correcte. L'histoire de Joseph offre quelques miniatures très finement observées : celles de l'épisode dans la maison de Putiphar, et celle des frères de Joseph. La bénédiction de Jacob rappelle certaines ordonnances de Masaccio.

D'après M. Wickhoff les différences d'exécution et de style permettent de distinguer la main de cinq artistes, deux miniaturistes et trois peintres de chevalet. C'est peut-être préciser beaucoup; quoi qu'il en soit, les auteurs sont tous pénétrés de la tradition hellénistique et ils la laissent reparaître partout, dans les copies comme dans les œuvres qui semblent dues à un éclair d'originalité. Leurs emprunts ont une couleur classique assez générale pour y voir l'indication de leurs préférences ou de leur éducation. L'illustration d'emprunt comporte une miniature portant la marque évidente du style monumental des églises chrétiennes.

Les trop rares vestiges de la « Bible de Cotton » conservés au British Museum contiennent quelques illustrations de la Genèse entre les deux cent cinquante miniatures qui décoraient l'œuvre primitive. D'après ce qu'on peut induire des fragments les moins détériorés, ces miniatures ont des rapports avec celles de la Genèse de Vienne, mais la manière byzantine s'y accuse davantage principalement dans les vêtements et les bijoux [2]. Les draperies ont des plis cassants, elles tombent raides et semblent moins des étoffes que du bois; partout apparaissent les rehauts d'or. Ce manuscrit n'est pas antérieur au VIe siècle.

Le plus curieux des manuscrits de l'Ancien Testament, par sa forme et même par son illustration, est le texte de Josüé transcrit sur un rouleau de parchemin [3] (Biblioth. Vaticane, *ms. grec 405*).

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 918.

2. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 617, 919; pour la bibliographie, *Id.*, col. 2099, note 10.

3. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments*, t. V, pl. XXVIII-XXX; Garrucci, *Storia dell' arte cristiana*, t. III, pl. 157-167; H. Graeven, *Il rotulo di Giosuè*, dans l'*Arte*, 1898, t. I, p. 221 sq. *Il rotulo di Giosuè, codice Vaticano palatino greco 431, riprodotto in fototipia et fotocromografia a cura della Bibliotheca Vaticano*, in-fol., Milano, 1906; Rumohr, *Italienische Forschungen*, 3 in-8°, Stettin, 1827-1831, t. I, p. 166; Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*, 7 in-8°, Düsseldorf, 1843-1864, t. I, p. 236 sq.; Bayet, *Recherches*, p. 68; Venturi, *Storia*, t. I, fig. 148-151, p. 380 sq.; Pératé, *Archéologie chrétienne*, 1892, p. 274; S. Beissel, *Vaticanische Miniaturen*, in-4°,

Des peaux mesurant 0m 31 en hauteur et variant entre 0m 64 et 0m 87 sont cousues bout à bout pour former une bande de 10m 14 de longueur. Cette disposition s'imposait du moment que l'on adoptait le mode de décoration continue au lieu de séparer les épisodes par des cadres. L'illustration des guerres de Josüé fait l'objet des peintures dont nous ne possédons qu'une partie, car le rouleau est incomplet au commencement et à la fin. Il doit appartenir au ve ou au



391. — Sortie des habitants de Gaï et défaite des Israélites, d'après le *Rouleau de Josué*.

vi^e^ siècle ; si on l'a fait descendre au viie et même au xe siècle, c'est faute d'avoir remarqué que les légendes qui accompagnent les images leur sont en grande partie postérieures. La tradition classique est prépondérante et le rouleau ne fait que reproduire un original beaucoup plus ancien. L'ensemble présente moins de variété que le détail de chaque scène consacrée, sauf de rares exceptions, à des faits et à des gens de guerre. Le dessin est généralement correct, la couleur est une aquarelle légère gouachée par endroits. Les seules couleurs employées sont : le bleu, le brun, le carmin avec une prédominance désagréable de la note brune ; les lumières sont rehaussées de blanc. Le mérite de l'œuvre originale se laisse deviner dans

Freiburg, p. 7 ; Kondakov, *Hist. de l'art byzantin*, t. i, p. 95 ; P. de Nolhac, *Le Virgile du Vatican et ses peintures*, dans *Notices et extraits des manuscrits*, 1897, t. xxxv, part. 2 ; *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. i, fig. 623.

l'ordonnance des groupes, l'entrain, la vigueur, la force du mouvement des guerriers ; on est d'autant plus enclin à l'admirer qu'on peut juger de l'appauvrissement qu'ont eu à subir ces compositions en passant par la main du copiste dont nous voyons le peu de science presque dans chaque figure. Celui-ci ne connaît pas les proportions du corps humain, ni les attaches des membres, ses guerriers sont mal assemblés, mal ajustés. Les jambes ont des rotules trop saillantes, les extrémités du corps sont atrophiées, les pieds ne pourraient soutenir le corps. Les têtes sont disproportionnées au reste des membres, mais généralement expressives (fig. 391).

Les scènes se développent d'une façon ininterrompue, entrecoupées par une longue série de petites figures mythologiques, fleuves, cités, montagnes, représentés par des naïades, des jeunes femmes, des dieux robustes. C'est un trait de ressemblance avec « la Genèse » de Vienne qui, dans l'histoire de Rébecca, personnifie une source par une jeune fille nue, n'ayant que le bas du corps couvert par une draperie. Dans le « rouleau de Josüé », Jéricho est une jeune fille assise et pensive ; le Jourdain, un dieu vêtu de pourpre accoudé sur son urne, tenant un rameau verdoyant.

C'est donc à ses compositions que le « rouleau » doit son véritable mérite. Leurs qualités permettent de les comparer sans désavantage à l'Homère de l'Ambrosienne..Wickhoff a rapproché ces scènes guerrières de celles qui décorent les colonnes de Trajan et de Marc-Aurèle. Les rapports sont nombreux et frappants, sinon avec les épisodes eux-mêmes sculptés sur ces deux monuments, du moins avec le bas-relief triomphal tel que le comprenaient les Romains [1]. Cependant il ne semble pas que nous nous trouvions en présence d'une copie plus ou moins remaniée des bas-reliefs historiques en faveur au IIe et au IIIe siècle.

M. H. Graeven a comparé les miniatures du « rouleau » à celles de deux manuscrits du Vatican [2] illustrés d'après un rouleau qui, pour la partie concernant les exploits de Josüé, se rattache étroitement au rouleau de la Vaticane qu'il permet même de compléter. Ces manuscrits et deux autres analogues ne descendent pas en ligne

1. Graeven, *op. cit.*, p. 223-225.

2. Octateuques, ms. grec, n. 746, XIIe siècle, ms. grec, n. 747, XIe siècle, cf. Kondakov, *Hist. de l'art byzantin*, t. II, p. 75. On peut rapprocher du ms. gr. 746, celui du monastère de Vatopedi, au mont Athos et de celui de Smyrne, ce dernier plus artistique, l'autre plus fidèle.

directe du rouleau, mais, ainsi que l'a démontrée M. Strzygowski, ils lui sont très étroitement apparentés. Un détail mobilier, le siège massif sur lequel est assis Josüé pour recevoir les messagers de la fuite du roi des Amorrhéens, permet une comparaison très suggestive avec le siège de Pharaon et celui d'Abraham dans la « Genèse » de Vienne [1], celui de Pharaon et celui de Joseph sur la chaise d'ivoire de Maximien de Ravenne [2] et celui du gouverneur qui condamne saint Ménas l'Égyptien sur une pyxide d'ivoire [3]. Une fois encore nous voilà entraînés vers l'Égypte qui a produit ou influencé ces monuments, et il est à peine douteux que le « rouleau » ait une autre provenance. On peut, on doit même, admettre quelques remaniements et déformations qui sont surtout sensibles dans le manuscrit grec *n. 746* de la Bibliothèque vaticane et vers lesquelles le « rouleau » nous achemine, suppression ou modification des figures allégoriques, altération des attitudes majestueuses et élégantes dans le sens tout byzantin de la raideur et de l'exagération des postures humbles, bref, affaiblissement de la tradition antique.

Les autres livres bibliques de l'Ancien Testament faisant suite à l'Octateuque paraissent avoir été également l'objet d'une illustration, mais nous n'en possédons que des spécimens de date postérieure à celle des manuscrits que nous venons d'étudier. Le livre de Job et le Psautier se trouvent parmi les mieux représentés ; néanmoins nous ne nous y arrêterons pas parce qu'ils nous engageraient dans des remarques de détail dont la minutie revient de droit aux monographies du *Dictionnaire d'archéologie chrétienne.*

Les manuscrits du Nouveau Testament sont représentés par quelques volumes hors de pair. Parmi eux il semble impossible de distribuer des rangs et de déterminer le plus ou moins de mérite. Une sorte de préférence s'attache cependant au célèbre évangéliaire syriaque conservé à la Laurentienne (*ms. sir. 56*) à cause de son origine et de sa date certaines. Il a eu pour auteur Rabula, moine de Zagba, en Mésopotamie, en l'année 586. Le miniaturiste ne paraît pas chercher l'originalité, il travaillait probablement d'après un original grec. A la suite du texte, il a couvert de miniatures quatorze feuillets qui ne se révèlent dans leur ordre logique que si on prend soin de les parcourir en commençant par la fin, c'est-à-dire dans

1. *Die Wiener Genesis*, pl. 36, 39, 41.
2. Garrucci, *Storia*, pl. 421, 422.
3. *Id.*, pl. 446, n. 3.

l'ordre de l'écriture syriaque qui va de droite à gauche [1]. Ces grandes compositions sont encadrées, à la façon des mosaïques, de motifs géométriques et se détachent sur un fond de paysage. Cinq grandes miniatures représentent le Crucifiement, la Résurrection, l'Ascension, la Pentecôte et l'élection de saint Mathias. Deux feuillets avaient été réservés pour représenter en vis-à-vis la Vierge debout tenant son fils, et le Christ entre deux évêques et deux moines. De toutes ces miniatures, celle du Crucifiement l'emporte et possède pour l'iconographie chrétienne une importance capitale. Les autres compositions, principalement celle du Christ assis, appartiennent à la tradition artistique des mosaïques palestiniennes. Somme toute, l'évangéliaire de Rabula est une œuvre à la fois originale et rajeunie, pleine d'idées pittoresques et dramatiques, bien que parfois bizarres, ou plutôt bizarrement exprimées, mais qui, faute de posséder les modèles dont elle s'inspire, se présente à nous avec la jeunesse et la fraîcheur des originaux et introduit des types et des compositions dont plusieurs fourniront une glorieuse histoire artistique (fig. 392).

Les évangéliaires de Mardin et d'Etschmiadzin n'ont pas la même importance ; il faut noter toutefois que l'influence palestinienne paraît s'y montrer dans plusieurs compositions, notamment dans le sacrifice d'Abraham [2].

Les évangiles grecs ne sont pas pas moins richement représentés que les syriaques. Le fragment le plus célèbre est connu sous le nom de *codex purpureus Rossanensis* [3]. C'est un manuscrit sur parchemin pourpré malheureusement incomplet; il ne comprend

1. De plus, il faut intercaler le premier feuillet entre le 13e et le 14e J. Labarte, *Hist. des arts industriels*, pl. XLIV; A. Venturi, *Storia*, t. I, fig. 152 153, p. 388 sq.; Ch. Diehl, *Justinien*, in-4°, Paris, 1900, pl. IV, V.

2. J. Strzygowski, *Das Etschmiadzin Evangeliar*, in-8°, Wien, 1891.

3. Gebhardt et Harnack, *Evangeliorum codex graecus purpureus Rossanensis*, in-4°, Lipsiae, 1880 ; G. Swarzenski, dans *Kunstkronik* de Zimmerman, 1900, t. XII, p. 145-151 ; A. Haseloff, *codex purpureus Rossanensis*, *Die Miniaturen der griechischen Evangelienhandschrift in Rossano*, in-4°, Berlin, 1898. Voici les titres des miniatures : 1, résurrection de Lazare ; 2, entrée à Jérusalem ; 3, les marchands du Temple ; 4, les vierges sages et les vierges folles ; 5, la Cène et le lavement des pieds ; 6, la communion du pain ; 7, la distribution du Calice; 8, le jardin de Gethsémani ; 9, l'aveugle-né; 10, le bon Samaritain; 11, le Christ devant Pilate; 12, les trente deniers; 13, la mort de Judas ; 14, Pilate donne à choisir entre Barabbas et Jésus ; 15, Titre avec quatre médaillons ; 16, saint Marc écrivant.



392. — La Pentecôte, dans le *Manuscrit de Rabula*, d'après une photographie.

plus en son état actuel que la fin de l'évangile de Marc, ceux de Luc et Jean et une partie du frontispice. Il subsiste le portrait en pied de saint Marc et les bustes des quatre évangélistes. Ensuite viennent douze compositions à pleine page représentant des miracles, des paraboles et des épisodes de la Passion. Parmi ces miniatures, plusieurs contiennent toute une promesse, semble-t-il, tant elles paraissent s'écarter de la routine ordinaire dans le choix des sujets. Cependant ces compositions elles-mêmes ne semblent pas être originales. Elles trouvent leur prototype dans les mosaïques, une partie d'entre elles au moins.

« Les unes, comme la *Guérison de l'Aveugle* et la *Cène*, rappellent de fort près les mosaïques de Saint-Apollinaire *in nuovo*; d'autres, comme la *Distribution du pain et du vin*, que l'on rencontre également dans l'évangile de Rabula, sont déjà toutes byzantines; d'autres enfin, et les plus nombreuses, témoignent d'une grande originalité d'invention et atteignent presque, au VIe siècle, toute l'ampleur des plus belles œuvres du XIVe. La *Parabole du bon Samaritain*, représenté sous les traits de Jésus, pourrait, aujourd'hui encore, inspirer un charmant tableau. Que l'on compare la miniature illustrant la *Résurrection de Lazare* avec la fresque célèbre de Giotto à l'Arena de Padoue, on sera frappé de leur merveilleuse ressemblance: même disposition des groupes, même attitude des saintes femmes, même geste du Christ, même paysage. L'*Expulsion des marchands du temple*, l'*Entrée à Jérusalem*, *Jésus devant Pilate*, les *Juifs devant Pilate* n'ont pas moins de beauté et d'antique grandeur [1]. » M. Haseloff fait dater ces miniatures de la période VIe-VIIe siècle; il a montré en quoi ces compositions annoncent l'iconographie de la seconde période byzantine, tandis que M. Ajnalov a relevé les traits communs avec le manuscrit syriaque de Rabula et l'art syrien.

Le manuscrit de Rossano a trouvé, depuis quelques années, un précieux point de comparaison dans les somptueux débris d'un évangéliaire trouvé à Sinope, transcrit en lettres d'or sur parchemin pourpré et entré dans la collection de la Bibliothèque nationale [2].

1. Pératé, *Archéologie chrétienne*, p. 278-279.

2. H. Omont, *Journal des savants*, 1900, p. 279-285; 1901, p. 260-262; *Notices et extraits des manuscrits*, 1901, t. XXXVI, p. 599-675; *Peintures d'un manuscrit grec de l'évangile de saint Matthieu copié en onciales d'or sur parchemin pourpré et récemment acquis pour la Bibliothèque nationale*, dans *Fondation Eugène Piot, Monuments et mémoires*, 1900, t. VII, p. 175-185, pl. XVI-XIX; Ch. Diehl, *Justinien*, p. 406. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 1156.

Sur quarante-trois feuillets, il ne subsiste que cinq miniatures dont une presque détruite ; ce sont Hérodiade et la décollation de saint Jean-Baptiste, les deux multiplications des pains, les aveugles de Jéricho, le figuier desséché. Non seulement le style est le même que celui du manuscrit de Rossano, mais on y retrouve les prophètes, non plus, il est vrai, au-dessous de la composition, mais à côté et cachés par leur rouleau qui ne laisse émerger que le buste. On peut pousser les rapprochements jusqu'aux détails minutieux, la table du repas, l'ornement en forme de pois, l'iconographie du Christ. Toutefois, M. G. Millet fait observer que le principe de l'illustration est très différent dans les deux manuscrits et fait de celui de Sinope le lointain ancêtre des *Codices* enluminés du XIIe siècle. Cette illustration n'offre ni cadre, ni fond et elle reproduit un lointain original dessiné sur un manuscrit en forme de rouleau. La double scène de la *multiplication des pains* « s'offre à nous avec cette symétrie boiteuse qui caractérise les copies de rouleaux : les arbres ou édicules bordent la scène, le plus souvent à une seule de ses extrémités, et quelquefois la coupent au milieu en deux épisodes [1] ».

Les rapports de l'art byzantin avec l'art de la Syrie et de l'Égypte apparaissent avec évidence dans les manuscrits de Rossano et de Sinope. Un simple coup d'œil suffit à montrer les rapports du premier de ces évangéliaires avec les mosaïques de Saint-Apollinaire *in nuovo* et de Saint-Vital à Ravenne. C'est dans l'ensemble, suivant la juste remarque de M. Diehl, le même caractère de pompeuse et grandiose cérémonie, la même façon de traiter les figures dans un style essentiellement plastique, la même manière de placer les scènes dans un monde idéal où les personnages s'enlèvent puissamment sur les fonds unis de pourpre et d'or ; et par là ces miniatures procèdent évidemment du grand art monumental qui a produit les mosaïques. Dans le détail, le type du Christ rappelle à s'y méprendre le Christ barbu, tel qu'il est figuré dans les scènes de la Passion à Saint-Apollinaire, dans les épisodes qui montrent le Christ devant Pilate, de nombreuses analogies apparaissent avec les mosaïques de Saint-Vital représentant Justinien et Théodora.

1. G. Millet, dans *Histoire de l'art*, t. I, p. 235. Signalons encore le fragment d'évangéliaire grec de la biblioth. de Vienne, n. 847, cf. Wickhoff, *Die Ornamente eines altchristlichen Codex in Hofbibliothek*, dans *Jahrbuch des kunsthistorischen Sammlungen der allh. Kaiserhauses*, Wien, 1893.

Le manuscrit de Rossano a certainement une origine asiatique et probablement syrienne ou alexandrine. Nous ne pouvons, semble-t-il, nous éloigner de ces parages.

Deux séries importantes de manuscrits byzantins et de manuscrits carolingiens présentent un point de contact notable ; c'est en ce qui concerne l'illustration des canons d'Eusèbe transcrits dans une décoration architecturale caractéristique. Cette architecture consiste en portiques surmontés tantôt d'un fronton, tantôt d'un arc. D'un manuscrit à l'autre et d'un feuillet à l'autre du même manuscrit, la disposition, tout en demeurant essentiellement la même, admet des variantes nombreuses. Ce n'est qu'exceptionnellement qu'on note l'emploi de l'architrave ; presque toujours les colonnes du portique soutiennent de petites arcades qu'enferme la baie unique dont les extrémités sont celles de la composition elle-même. Colonnes et arcades servent de prétextes ou de supports à mille fantaisies dans lesquelles le goût et l'habileté ne marchent pas toujours de pair avec l'imagination.

Les plus anciens manuscrits grecs contenant les canons d'Eusèbe illustrés datent du VIe siècle. Quelques fragments conservés au British Museum contiennent les canons et la lettre d'Eusèbe à Carpianos [1]. Le type que nous avons décrit s'y retrouve, les colonnes soutiennent de grands arcs dans l'intérieur desquels sont dessinés des rosaces, des arcades et, au milieu, un médaillon contenant un portrait d'apôtre. Nous connaissons en assez grand nombre ces représentations de personnages, mais debout sous les arcades [2]; l'usage des bustes est plus rare, du moins dans les manuscrits byzantins [3] : cependant de très bonne heure, dès le VIIe siècle, le modèle vivant paraît complètement abandonné par les miniaturistes dans la décoration des arcades [4].

Telle paraît être la conception byzantine. A l'époque même où elle prend corps, une conception un peu différente se fait jour en Syrie. Deux colonnes corinthiennnes dressées aux extrémités du

1. Haseloff, *Codex purpureus Rossanensis*, in-4°, Berlin, 1898, p. 43-45.

2. Ajnalov, dans *Viz. Vremennik*, t. VI, p. 57, pl. V, VI, VIII, évangile de l'Athos.

3. J. Ebersolt, *Miniatures byzantines de Berlin*, dans la *Revue archéologique*, 1905, p. 56, 58, 61, 66.

4. F. Wickhoff, *Die Ornamente eines altchristlichen Codex der Hofbibliothek*, dans *Jarhbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Wien, 1893, t. XIV, p. 196 sq.

cadre à remplir supportent une vaste arcade nuancée avec les tons les plus clairs au centre. Ce procédé n'est pas spécial aux manuscrits, on le rencontre dans les églises. A Daphni, le Pantocrator est entouré de cercles concentriques irisés [1]; de même à Saint-Marc dans la coupole orientale [2]. Ce n'est ni plus ni moins que l'arc-en-ciel qu'on figure de la sorte, le *Guide de la peinture* nous l'apprend : « Lorsque vous voudrez, dit-il, peindre les murs d'une église, faites d'abord, au sommet de la coupole, un cercle de différentes couleurs et semblable à l'arc que l'on aperçoit sur les nuages par un temps pluvieux. Au milieu, représentez le Christ bénissant et portant sur son sein l'Évangile [3]. » L'arc-en-ciel paraît dans l'Évangéliaire d'Etschmiadzin qui est du VI[e] siècle [4]. Le Christ trône entre deux saints sous une arcade. Ici la dégradation des teintes se fait par de petits triangles superposés ; comme sur le manuscrit grec Hamilton *246* de la Bibliothèque royale de Berlin, ce sont de petits damiers [5]. Au-dessus et autour de l'arc les motifs variés s'accumulent : oiseaux, plantes, vases, coquillages, croix, arabesques, etc., dans l'évangéliaire d'Etschmiadzin, tandis que dans le manuscrit de Berlin nous nous trouvons en présence d'un art plus recherché et moins naturel. Les thèmes iconographiques de la Nativité et du Baptême de Jésus-Christ offrent beaucoup d'analogie avec les monuments du VI[e] siècle.

Dans l'évangéliaire de Rabula, les canons se développent dans un décor architectural emprunté à la peinture murale ; dans un seul cas on a figuré une perspective. Le fronton est soutenu par des colonnes plus ou moins nombreuses. L'ordonnance architecturale est antique sans doute, mais déjà pénétrée de toutes parts d'éléments nouveaux : chapiteaux à figures, pilastres recouverts de dessins géométriques, ciboires coniques, croix inscrite ou bien juchée sur le sommet de l'arcade et du fronton, tous ces ornements ont un caractère copte indiscutable. Les marges de ces architectures contiennent une riche décoration d'un double carac-

1. G. Millet, *Le monastère de Daphné*, in-4°, Paris, 1899, p. 80, 105 ; Lampakis, Χριστιανικὴ ἀρχαιολογία τῆς Μονῆς Δαφνίου, Athènes, 1889, p. 127.

2. Photogr. Alinari, Pe, 2 a, 13746.

3. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne*, in-8°, Paris, 1845, p. 249, 423.

4. J. Strzygowski, *Das Etschmiadzin Evangeliar*, in-4°, Wien, 1891, p. 54 sq.; pl. II, n. 2.

5. J. Ebersolt, *op. cit.*, p. 56, 58, 61, 64, 67.

tère, fleurs et oiseaux au-dessus des arcades ; scènes ou personnages bibliques auprès de la courbe, scènes évangéliques aux côtés des colonnes, enfin, près des bases, plantes et animaux. Ces vignettes sont tracées sur fond de parchemin et sans cadre. Plusieurs de ces petites scènes évangéliques, tracées avec une simplicité parfaite, rappellent les compositions analogues de Saint-Apollinaire *in nuovo*, à Ravenne. L'Ancien Testament est traité avec une insigne indigence, les seuls prophètes de l'ancienne loi sont accompagnés de quelque accessoire. Le Nouveau Testament est au contraire interprété avec une intarissable fécondité et ces miniatures suppléent à bien des décorations murales perdues sans retour ; ce n'en sont guère que des parcelles sans doute, mais c'est beaucoup déjà de les pouvoir recueillir. L'iconographie chrétienne doit à ces œuvres minuscules bien des éclaircissements.

L'influence de la conception ornementale dans les manuscrits syriens représentés par ceux d'Etschmiadzin et de Rabula s'exerça longtemps en Orient et même en Occident. M. J. Ebersolt reconnaît « les mêmes colonnes corinthiennes, la même croix enfermée dans un cercle se détachant sur le tympan, des oiseaux et des fleurs ornant la partie supérieure de l'arc [1] dans deux manuscrits grecs, l'un à Venise (IXe-Xe siècle) [2], l'autre à Paris (Xe siècle) » [3].

En Occident, tel manuscrit carolingien a été inspiré par des originaux syriens. Si le manuscrit 256 de la Bibliothèque nationale (VIIIe siècle) rappelle l'ordonnance architecturale des canons d'Eusèbe dans le ms. *Hamilton 246*, de Berlin ; l'évangéliaire écrit par Godescalc pour Charlemagne, vers 781 ou 783 [4], offre dans une de ses miniatures la copie des manuscrits d'Etschmiadzin et de Rabula. M. Strzygowski a montré par l'architrave convexe surmontée d'un ciboire conique, par les animaux qui entourent le monument et par la bordure en damier, blanche bordée de rouge, que le miniaturiste Godescalc a eu sous les yeux des originaux syriens. L'évangéliaire de Saint-Médard de Soissons (827) [5] offre des analogies plus frappantes encore. « Non seulement on

1. Bibliothèque de Saint-Marc, *gr. I. 8.*
2. Bibliothèque nationale, *gr. 70*, fol. 5-8.
3. Bibliothèque nationale, *lat. nouv. acq. 1203*, fol. 3 v°.
4. *Das Etschmiadzin Evangeliar*, p. 58 sq., pl. II, n. 1.
5. Bibliothèque nationale, *lat. 8850*.

retrouve l'architrave supportée par de hautes colonnes, le ciboire conique (fol. 6 v°), mais encore les colonnes corinthiennes soutenant l'arc-en-ciel comme dans l'évangéliaire d'Etschmiadzin. Cet arc en damier est traité tantôt dans les tons bleus, blancs, rouges (fol. 8), tantôt il est violet et blanc (fol. 9 v°). Au-dessus de toutes ces arcatures sont des oiseaux et des fleurs [1]. »

L'invention de la colonnade servant à abriter les canons d'Eusèbe a donc eu ce précieux résultat de former un groupe de manuscrits qui syriens, byzantins ou carolingiens, procèdent de la même conception et se font de mutuels emprunts. Si quelques indices architectoniques permettent ci et là de relever la persistance des souvenirs et de l'éducation antique, d'autres indices démontrent l'analogie étroite qui existe entre les manuscrits et les édifices syriens d'une part, et la décoration byzantine de l'autre. C'est un résultat qu'il importe de noter et dont le temps permettra sans doute de développer les conséquences.

Avant de nous détacher des manuscrits grecs il nous reste à indiquer d'un mot la valeur archéologique des manuscrits de date postérieure à l'époque que nous étudions. Le Ménologe grec de la Bibliothèque vaticane contient une importante série de miniatures dans lesquelles MM. Bayet et Kondakov ont reconnu maintes réminiscences de l'art antique ou de l'art chrétien primitif dont le détail minutieux trouvera sa place ailleurs. Il en est de même pour les manuscrits des homélies de saint Grégoire de Nazianze.

Une récente publication nous permet de faire place dans ce chapitre à un sujet tout nouveau, la miniature sur papyrus.

MM. Bauer et Strzygowski viennent d'éditer le texte et les miniatures d'un papyrus grec d'une grande importance archéologique [2]. Cet ensemble, aussi varié que distingué par le talent et l'originalité, introduit d'emblée la papyrologie dans l'art de la miniature. Nous ne pouvons faire autre chose ici que donner un spécimen et une énumération des sujets traités. Quelques-uns présentent une singulière vigueur de coloris et nous révèlent un art encore vigoureux malgré ses germes de décadence : pl. I *r*, figures des mois, bustes de

1. J. Ebersolt, *op. cit.*, p. 68.

2. Ad. Bauer et J. Strzygowski, *Eine alexandrinische Weltchronik. Texte und Miniaturen eines griechischen Papyrus der Sammlung W. Goleniscev, mit 8 Doppeltafeln und 36 Abbildungen im Texte*, dans *Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften ; philosophisch-historische Klasse*, t. LI, Wien, 1906, p. 119-204, pl. I-VIII.

jeunes femmes couronnées ; pl. II *r*, îles personnifiées ; pl. II *v*, les provinces d'Asie-Mineure, quinze portes surmontées d'un fronton et flanquées de deux tours ; pl. III *r*, les prophètes Abdias et Jonas ; pl. III *v*, le prophète Nahum ; pl. IV *r*, rois latins formant un groupe ; pl. IV *v*, rois de Sparte, même disposition ; pl. V *r*, rois



393. — Miniature sur papyrus,
d'après *Denkschriften der K. Academie der Wissenschaften, Phil. Hist. Classe.* 1906, t. II, pl. 7.

de Macédoine ; pl. V *v*, rois de Lydie ; pl. VI *r*, Honorius nouveau-né assis tout nu sur le trône, près de lui le corps de Maximus ; au-dessous, la momie du patriarche Timothée et l'évêque Théopile ; pl. VI *v*, l'empereur Théodose avec son jeune enfant Honorius à sa droite. Au-dessous l'évêque Théophile debout sur un piédestal sur lequel est figuré un buste de Sérapis ; à droite de ce feuillet l'extrémité inférieure de Valentinien, Eugène et un édicule ; pl. VII *r*, Anna la prophétesse et un personnage qui pourrait être le grand-prêtre Élie ; Zacharie ; un ange nimbé à qui Zacharie présente son

jeune fils, nimbé également ; pl. VII *v*. Samuel sur son siège parmi les frères de David ; Anna la prophétesse (fig. 393) ; Marie, son fils et sainte Élisabeth ; pl. VIII *r*, fragments d'une identification malaisée.

II. Occident.

Les manuscrits à miniatures originaires de l'Occident sont loin de présenter les caractères de science et de richesse que nous avons remarqués dans les manuscrits orientaux. Les écoles qui s'adonnent à cet art délicat et menu se recrutent parmi des peuples d'une civilisation assez rudimentaire et d'un goût à peu près nul ou gâté. Les populations gallo-romaines, hispano-romaines, bretonnes et italiennes, si raffinées vers le IVe siècle, avaient perdu beaucoup de leurs qualités à la suite de l'établissement des Barbares. Ainsi que nous en avons fait la remarque en étudiant l'orfèvrerie, les œuvres antiques avaient cessé d'inspirer les artisans ; un style et un goût nouveaux, où le clinquant tenait la première place, avaient remplacé l'art discret et l'élégance fine par les couleurs tapageuses et le ruissellement des tons criards. Si l'orfèvrerie barbare, grâce à l'inaltération des métaux et des verroteries, rend encore aujourd'hui bon témoignage de ces changements, il n'en est pas de même pour la miniature dont quelques rares monuments ont seuls échappé à l'action destructive des siècles. Il ne subsiste aucun vestige des rouleaux ou manuscrits occidentaux antérieurs à ce qu'on est convenu d'appeler : les invasions barbares. Dès lors nous ne pouvons invoquer que les manuscrits sortis de la plume et du pinceau des miniaturistes francs, wisigoths, lombards, irlandais et anglo-saxons.

Le caractère dominant de leur art est l'emploi de plus en plus exclusif du décor ornemental : pointillés, lignes droites, brisées et courbes et leurs combinaisons, entrelacs, nattages. La décoration florale aboutit souvent au dessin géométrique ou à la fantaisie pure ; la figure animale, de plus en plus stylisée, se déforme dans des contorsions systématiques ; la figure humaine, timidement esquissée, est maltraitée le plus souvent au point de devenir ou grotesque ou méconnaissable. Les grandes compositions tendent à disparaître ou à faire place à une lettre ornée de proportions démesurées [1]. Un

1. Voir L. Delisle, *Mémoires sur d'anciens sacramentaires*, 1886, Atlas, pl. VII, X.

frontispice, une arcature sont les seuls ornements que les miniaturistes osent encore affronter ; par contre, ils prodiguent les initiales. La pauvreté de l'invention et du dessin n'a d'égale que l'indigence du goût et des couleurs. Le vert et le rouge dans leur crudité végétale dominent et règnent presque exclusivement jusqu'à exacerber la vue.

De même que l'orfèvrerie cloisonnée nous a conduits par étapes de la Normandie jusqu'aux frontières de l'Asie antérieure, de même probablement la miniature — si elle ne se trouvait dans des conditions matérielles totalement différentes — nous entraînerait vers l'Orient. Mais ici on ne peut s'avancer d'une fouille à une autre fouille. Les monuments sont espacés entre eux à des distances considérables et cependant les preuves de filiation sont incontestables. Nous entrerons plus loin dans une démonstration complète à propos de l'entrelacs, et nous pouvons, dès maintenant, avancer que la décoration zoomorphique à laquelle les initiales empruntent le plus clair de leur dessin, perroquets, paons, gypaètes, lions, poissons, sont autant d'emprunts faits à l'Orient.

Mais ce terme si vague d'Orient veut recevoir quelque précision. L'art sassanide, dont l'influence reparaît si souvent au cours de ce livre, laisse son empreinte certaine sur les lointaines miniatures de l'Occident. Le *Sacramentaire de Gellone* nous montre un animal portant sur la cuisse la rosace étoilée caractéristique de l'art des Perses [1] (fig. 394) et cet exemple n'est pas isolé, car on retrouve la rosace sur une miniature de l'*Orose* de Laon et dans un *Sacramentaire* du Vatican. Un autre indice se trouve dans l'habitude de terminer la queue des quadrupèdes par une feuille lancéolée, invention qui se trouve très anciennement sur les étoffes orientales. Enfin, car l'Égypte ne peut manquer de comparaître en pareille recherche, on rapproche certains motifs de poissons disposés en étoile dans un cercle de la décoration émaillée de poteries égyptiennes bien antérieures à notre ère. On peut comparer, à ce point de vue, tel bol reproduit par M. Maspéro à certaines pages du *Sacramentaire de Gellone* [2] ou de l'*Oribase* [3] de la Bibliothèque nationale [4].

1. Fol. 18 v°.

2. Fol. 30 r°, 75 r°, 232 v°, cf. Maspéro, *Archéologie égyptienne*, in-8°, Paris, 1887, p. 255, fig. 228.

3. Fol. 140 r°.

4. P. Leprieur, dans A. Michel, *Hist. de l'art*, t. I, p. 307.

M. P. Leprieur distingue trois groupes, correspondants à la distinction même des races : groupe mérovingien, groupe wisigothique et groupe lombard, avec cette réserve que les groupes comme les races portent la trace de mélanges plus ou moins accentués.

Le groupe mérovingien est représenté par quelques manuscrits



394. — Lettre ornée du *Sacramentaire de Gellone.*

parmi lesquels le plus célèbre est le *Lectionnaire* trouvé par Mabillon à Luxeuil [1]. Ce manuscrit et plusieurs autres [2] paraissent sortir d'une région dont Tours-Poitiers, la Bourgogne et Corbie marqueraient les centres principaux. Le style a peu d'agrément tant pour le dessin que pour la couleur, à force de simplicité il tombe bien vite dans la sécheresse. Les entrelacs ont l'apparence d'une cordelette en double boucle, les feuillages, les oiseaux et les poissons sont d'une excentricité qui confine souvent à la laideur qui vient aggraver la couleur invariablement jaune sale, rouge et verte.

1. Bibliothèque nationale, fonds latin, *n. 9427.*

2. Biblioth. nation., *n. 10910* : Frédégaire ; *n. 2706* : Commentaire de saint Augustin sur la Genèse ; *n. 17654* : Grégoire de Tours.

Le groupe lombard est représenté par des manuscrits d'origines assez diverses. A Corbie, on paraît avoir tenté de greffer les particularités décoratives du style lombard sur le style mérovingien [1] ; à Soissons, au contraire, dès le début du VIII[e] siècle, on connaît assez le style lombard pour le reproduire sans mélange [2]. Mais ce sont là des directions excentriques ; c'est en terre italienne qu'il faut étudier les productions indigènes. L'aspect en est peu agréable, malgré l'addition d'une quatrième couleur, le mauve, à celles du style mérovingien pur. Quant au dessin, il reste pauvre et emprunté. Abus de l'acanthe qui pousse le long des montants des lettres et jusque sur le corps des animaux. Abus de la sertissure prodiguant les carrés, losanges, triangles, rondelles partout, à propos et hors de propos.

Le groupe wisigothique est limité à l'Espagne et à la région du sud-ouest de la France qui, à travers diverses vicissitudes, fit partie du royaume des rois wisigoths. La couleur, le jaune vif en particulier, atteint ici le maximum du ton criard ; le dessin est généralement peu serré. M. Samuel Berger a cru pouvoir revendiquer pour le groupe wisigothique les fragments du célèbre *Pentateuque d'Ashburnham* [3]. Son opinion reste à l'état de conjecture. Quoi qu'il en soit, le manuscrit présente un intérêt de premier ordre. A sa date, VI[e]-VIII[e] siècle, il inaugure les Bibles à images et peut-être forme-t-il le trait d'union entre cette catégorie de manuscrits si importante à l'époque carolingienne et des prototypes orientaux. Les procédés techniques sont les mêmes que ceux du Virgile du Vatican. Chaque scène est encadrée d'un petit filet rouge. Les paysages sont remplacés par un fond uni, d'une seule couleur, rouge, bleue, verte, sur lequel les sujets sont tracés par superposition de couches. Les costumes sont antiques, les scènes révèlent la civilisation romaine, mais dans un esprit d'un réalisme tout barbare. Chaque feuillet contient plusieurs scènes dont le détail peut fournir de précieux renseignements sur le mobilier, le vêtement et les usages.

1. Biblioth. nation., *n. 17655* : Grégoire de Tours; *n. 624* de la Biblioth. de Cambrai.

2. Biblioth. de Bruxelles, *n. 9850-9852*; Vatican, fonds de la Reine, *n. 316;* Laon, *n. 137.*

3. Bibliothèque nationale, nouv. acq. lat. *2334* ; cf. S. Berger, *Histoire de la Vulgate*, in-8°, Paris, 1893, p. 11 sq.; O. von Gebhard, *The miniatures of the Ashburnham Pentateuch*, in-fol., London, 1883. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 2971, pl.

La miniature irlandaise jouit d'une réputation en partie usurpée. Si on ne peut songer à contester l'influence exercée par elle en France, en Allemagne et jusqu'en Italie, il ne s'en suit pas que tout, dans l'art irlandais, soit original. Et tout d'abord, il convient de lui refuser cette antiquité fabuleuse qui veut rattacher aux moines illustres de la Grande-Bretagne, et de l'Irlande, Colomban, Patrick, Cuthbert, Willibrord, des monuments qu'on ne se résignait jadis à leur soustraire que pour les attribuer aux anges du ciel.

Beaucoup plus digne d'attention nous paraît être le rôle de la miniature anglo-saxonne dans l'histoire générale de l'art. Nous ne pouvons que l'entrevoir, mais le mystère ne cache rien du problème. Dans quel rapport a dû se trouver cet art anglo-saxon avec l'Italie pour produire des ouvrages tels que le *Codex Amiatinus* de Florence et l'*Évangile de Cambridge* [1], contemporain de l'évangile de Rossano ? Élaborés dans les cloîtres du Kent ou du Northumberland, les compositions en pleine page groupant les scènes de la vie du Christ autour d'une figure monumentale, sont tout ensemble des réminiscences romano-byzantines et des germes de l'art caroligien.

Mais l'art anglo-saxon est encore plongé dans les ombres, au contraire l'art irlandais en est pleinement sorti et il a été étudié avec assez de pénétration pour autoriser des conclusions définitives.

Nous ne saurions omettre de mentionner la miniature irlandaise et anglo-saxonne, bien qu'elle n'ait à peu près aucun titre à nous occuper. Cette miniature, on peut le dire, n'existe pas en dehors de l'ornementation géométrique et zoomorphique dont l'entrelacs forme le motif principal et caractéristique, on pourrait presque dire exclusif. Or ce motif se diversifie de la manière suivante : entrelacs enchevêtrés comme des lanières ou bien enroulés les uns autour des autres et offrant l'aspect de serpents. Ensuite viennent les ornements à base de T ; en dernier lieu, les spirales. Grâce à l'expansion du monachisme irlandais en France, sur les bords du Rhin et jusque dans l'Italie du Nord, le style irlandais et anglo-saxon compta un grand nombre d'ateliers dans lesquels on reproduisit sans lassitude comme sans innovations le même choix de motifs avec la même perfection [2]. Longtemps on a fait honneur de ce genre

1. Corpus Christi College, n. 286.

2. E. Müntz, *La miniature irlandaise et anglo-saxonne au IXe siècle*, dans *les Études iconographiques et archéologiques*, in-12, Paris, 1887, p. 135-165 ;

d'enluminure aux moines des Iles Britanniques comme d'une création véritable qui, au sein de l'universelle médiocrité de l'Europe, les établit du ve siècle à la fin du viiie siècle comme les maîtres d'un art tout entier concentré entre leurs mains [1]. Non seulement ils ne communiquaient avec personne mais ils ne procédaient de personne. Ni influence franco-germanique, ni influence carolingienne. On s'est montré plus accessible à la possibilité d'une influence égyptienne, voire même chinoise. La réalité est très différente.

Après de « longues et impartiales recherches » Eugène Müntz[2] a scientifiquement démontré « que ce sont les Romains qui ont fait de l'entrelacs l'usage le plus étendu, le plus exclusif et que les pavements en mosaïque sont le domaine dans lequel ce motif de décoration s'est maintenu le plus longtemps et avec la faveur la plus incontestable ». Ce n'est pas cependant en Italie que l'entrelacs est né, mais il a commencé à s'y généraliser. Dès le i^er^ siècle de notre ère nous le rencontrons à Pompéi [3]. Sa fortune est rapide ; de simple bordure et de cadre il en vient à occuper une place prépondérante et à envahir la mosaïque entière. La diffusion de cet ornement dans les diverses parties du monde antique est un autre sujet de surprise : on le rencontre bientôt à Rome, en Italie, en Gaule, à Cologne, à Trèves, en Espagne et dans la Grande-Bretagne. L'époque chrétienne s'accommode de ce dessin qui reparaît sur les pavements dans la composition desquels il tient une place importante [4]. « L'entrelacs entre pour une part considérable dans la composition de deux des plus anciens pavements chrétiens parvenus jusqu'à nous : celui de la catacombe de Sainte-Hélène, découvert en 1838 [5], et celui du dôme de Santa Maria di Capua [6] ; il en forme la note dominante [7]. »

F. Keller, *Bilder und Schriftzüge in den irischen Manuscripten der schweizerischen Bibliotheken*, dans *Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich*, 1851, t. viii.

1. Westwood, *Fac-similes of the miniatures and ornaments of anglo-saxon and irish manuscripts*, in-fol., London, 1868, p. v.

2. E. Müntz, *op. cit.*, p. 146. Cf. *Revue archéologique*, 1876-1877 ; *Revue celtique*, 1887, p. 243.

3. *Strada dell' Abundanza*, n° 8 : Maison du Sanglier ; cf. Mazois, *Ruines de Pompéi*, IIe part., pl. xl.

4. Les localités et les références dans E. Müntz, *op. cit.*, p. 150-151.

5. L. Perret, *Les catacombes de Rome*, in-fol., Paris, 1855, t. ii, pl. lxiii, lxiv ; G. Marchi, *Monumenti delle arti crist. primit.*, in-4°, Roma, 1844, t. i, pl.

6. Salazaro, *Studi sui monumenti della Italia meridionale*, in-8°, Napoli, 1871, p. 46, 48.

7. E. Müntz, *op. cit.*, p. 153.

L'entrelacs paraît encore dans les pavements de Casale, de Crémone, de Vérone, de Pesaro, de Saint-Jean l'Évangéliste à Ravenne ; de Saint-Laurent-hors-les-Murs, à Rome, en Afrique on le retrouve à Orléansville, à Constantine, à Djemila ; en Palestine, à Jérusalem ; en Phénicie, à Sour. Ce n'est pas tout ; les mosaïques n'offrent qu'un aspect du sujet. La sculpture sur pierre du vi^e au ixe siècle prodigue l'ornement natté. Je citerai à Rome, au Forum, les fragments provenant de la basilique Julia ; dans la basilique de Sainte-Praxède, qui est du ixe siècle, la porte de la chapelle Saint-Zenon ; dans l'église San-Sébastiano, au Palatin, un fragment conservé dans la cour ; un autre fragment exposé dans le chœur de l'église des Santi Quattro Coronati et bien d'autres. L'orfèvrerie à son tour a fait usage de l'entrelacs : fibules, boutons, boucles d'oreilles, agrafes, plaques de ceinturon et le reste, où qu'on les découvre, en Normandie, en Germanie, en Hongrie nous montrent l'entrelacs vivace et envahissant [1]. Or, en étudiant l'orfèvrerie barbare, nous avons suivi les étapes des tribus, considéré leurs bijoux et constaté qu'elles ont apporté leurs types et leurs procédés d'art de régions lointaines de l'Asie antérieure. L'étude de l'émaillerie et principalement de la verroterie cloisonnée nous a conduit dans les mêmes régions voisines de la Perse, de l'Assyrie, de la Chaldée et jusque dans ces pays eux-mêmes. C'est là encore que nous entraîne le motif de l'entrelacs. Auguste Bertrand écrivait : « J'oserai presque dire que ces ornements sont celto-scythes. Nous en retrouvons quelques-uns chez les Celtes du Danube et en particulier chez les populations primitives de la Hongrie dès le ive ou ve siècle avant notre ère, sinon antérieurement. Puis chez les Goths, Burgondes, Wisi-



395. — Cylindre chaldéen, d'après Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. iv, p. 771.

1. Cochet, *Sépultures gauloises, romaines, franques et normandes*, in-8°, Paris, 1857, p. 181, 301 ; *Le tombeau de Childéric Ier*, in-8°, Paris, 1859, p. 198, 231, 249-250, 264, 287 ; *La Seine-Inférieure*, in-8°, Paris, 1864, p. 85, 140, 142, 195, 331, 350-351, 404, 524 ; Lindenschmit, *Handbuch der deutschen Alterthumskunde*, in-8°, Braunschweig, 1886, t. i, *passim* ; Hampel, *Die Goldfund von Nagy-Szent-Miklos*, in-8°, Budapest, 1886, p. 79, 172, 179.

goths, avant leur entrée en Gaule, ainsi que chez les Saxons avant leur prise de possession des côtes d'Angleterre [1]. » C'est exactement les itinéraires que nous avons reconnus pour l'orfèvrerie cloisonnée. E. Müntz publie un cylindre en hématite d'origine chaldéenne sur lequel les entrelacs sont nettement caractérisés et qui, à nos yeux, résout la question d'origine (fig. 395)[2].

Il nous reste à rappeler d'un mot que la date des manuscrits irlandais et anglo-saxons ne paraît pas plus ancienne que le VIIIe siècle, peut-être est-il plus sage de s'en tenir au IXe siècle [3]. Ils eussent donc dû nous appartenir. Mais M. Müntz montre les ornemanistes irlandais devancés même dans le domaine de la miniature [4]. Le célèbre manuscrit de Rabula, écrit en Mésopotamie, en 586, contient sur le même folio deux encadrements, tous deux composés d'entrelacs bleus, verts, rouges, avec des lignes ou des points blancs. Les angles renferment le motif, si fréquent, de deux anneaux allongés placés en travers l'un de l'autre, de manière à former une sorte de croix.

III. Bibliographie.

1. Orient. — D. Ajnalov, *Fondements hellénistique de l'art byzantin*, in-8°, Pétersbourg, 1900. — Albani, *Menologium Graecorum*, in-fol., Urbin, 1727. — Ch. Bayet, *Recherches pour servir à l'hist. de la peint. et de la sculpt.*, in-8°, Paris, 1879. — S. Beissel, *Vaticanische Miniaturen*, in-4°, Freiburg, 1893. — H. Bordier, *Description des peintures et autres, ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, in-8°, Paris, 1883. — E. Diez, *Die Miniaturen des Wiener Dioskurides*, in-4°, Wien, 1903. — Hartel und Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, in-fol., Wien, 1895. — Haseloff, *Codex purpureus Rossanensis*, in-4°, Berlin, 1898. — Kondakoff, *Miniatures d'un psautier grec du IXe siècle de la collection Chludof à Moscou*, Moscou, 1878 (en russe), *Histoire de l'art byzantin considérée principalement dans les miniatures*, 2 vol. in-4°, Paris, 1886-1891. — G. Millet, *L'art byzantin*, dans A. Michel, *Histoire de l'art*, 1902, t. I. — P. de Nolhac, *Le Virgile du Vatican*, Paris, 1897. — H. Omont, *Fac-similés des miniatures des plus*

1. Cité par E. Müntz, *op. cit.*, p. 148.
2. E. Müntz, *op. cit.*, p. 147 ; G. Perrot et Ch. Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, in-4°, Paris, 1887, t. IV, p. 771. Cf. Heuzey, dans la *Gazette archéologique*, 1887, p. 62.
3. S. Berger, dans *Revue celtique*, 1885, t. VI, p. 348, 353.
4. E. Müntz, *op. cit.*, p. 160.

anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du VIe *au* XIe *siècle*, in-fol., Paris, 1902. — J. Strzygowski, *Die Kalenderbilder des Chronographs von Jahre 354*, in-4°, Berlin, 1888. — *Das Etschmiadzin Evangeliar*, in-4°, Wien, 1891. — Tikkanen, *Die Psalter-Illustration in Mittelalter*, Helsingfors, 1895. — Uvarov, *Album byzantin*, Moscou, 1890.

2. Occident. — Nous ne pouvons mieux faire que de renvoyer à la bibliographie du chapitre IVe de l'*Histoire de l'art* de M. A. Michel, t. I, p. 427-429.

CHAPITRE XVI

ARTES MINORES

I. *Bois.* — II. *Os.* — III. *Ambre.* — IV. *Pavements historiés.* — V. *Stuc.* — VI. *Mortier.* — VII. *Ardoise.* — VIII. *Bulles en plomb.* — IX. *Médailles en bronze.* — X. *Cristal.* — XI. *Vitraux.* — XII. *Caricature.*

I. Bois.

La sculpture du bois avait pris chez les anciens un grand développement. Les artisans qui travaillaient cette matière ne manquaient pas d'habileté, ainsi que nous en pouvons juger d'après quelques-uns de leurs ouvrages. Le bois n'est pas fait pour braver les siècles, c'est ce qui explique le petit nombre de monuments aujourd'hui subsistant; et les textes sont généralement peu explicites au sujet d'un art qui s'exerçait sur des objets mobiliers de mince valeur et de nulle réputation. Nous savons cependant qu'une loi exemptait de toute imposition personnelle les sculpteurs en bois qui produisaient des figures d'hommes et d'animaux [1], et un auteur grec anonyme qui a écrit sur les antiquités de Constantinople, parle d'un bas-relief de bois que Constantin le Grand avait fait placer dans le Forum [2]. D'autres textes nous font connaître le grand développement de la sculpture sur bois pour les ouvrages religieux. Le cèdre, réputé incorruptible, était largement employé dans l'ornementation des églises, principalement à Tyr, à Saint-Théodore de Nysse, à Saint-Étienne-et-Saint-Serge de Gaza. Dans beaucoup d'églises, l'autel était en bois [3], et on peut le supposer sculpté, incrusté ou

1. Panciroli, *Comment. in notit. dignit. imper. Romani*, in-4°, Lugduni, 1608, p. 197.
2. *Breves enarrationes chronographicae*, dans Banduri, *Imperium orientale* in-fol., Parisiis, 1711, p. 84.
3. Optat de Milève, *De schismate donatistarum*, l. II, c. XXI ; l. VI, c. I, *P.* t. XI, col. 376, 1063; S. Augustin, *Contra Cresconium*, l. III, c. XLVII ; *Epist.*

revêtu d'applications de métal. Ces autels en bois ont aujourd'hui complètement disparu, cependant on en peut relever la trace grâce au cadre de pierre évidé qui en contenait la base [1] ou aux mortaises dans lesquelles s'enfonçaient les montants [2].

L'Assyrie et l'Égypte ont fourni un assez grand nombre de monuments en bois sculpté de destination ou d'usage profane; en Afrique, la proportion est moindre; en Europe, le sol humide n'a pu préserver de la destruction les objets de bois ainsi que l'a fait la terre desséchée d'Asie et d'Afrique. La Syrie, nous avons déjà eu occasion de le dire, n'avait pas de bois et suppléait par la pierre taillée pour presque tous les usages de la vie privée auxquels, en d'autres pays, sert le bois. Nous avons peine à croire qu'on ait usé de calices en bois. Une phrase de saint Boniface, évêque de Mayence († 755), semble l'insinuer, mais cette phrase nous paraît une pure antithèse et de plus ce n'est pas à un évêque des régions septentrionales, au VIIIe siècle, que nous croirons devoir demander des attestations archéologiques pour une époque très antérieure.

En ce qui concerne le mobilier meublant il va de soi qu'il a dû comporter une part considérable d'objets fabriqués en bois. Mais l'antiquité des temps que nous étudions, les vicissitudes sans nombre des édifices sur lesquels peuvent porter nos recherches disent assez que nous n'avons rien à attendre des monuments exposés à tant de chances de destruction. Les textes ne viendront pas suppléer à ce silence parce que le bois étant une matière peu durable et peu coûteuse on n'a songé qu'exceptionnellement à la faire servir à des œuvres dignes d'attention.

« Il n'est pas possible, pour des époques aussi anciennes que celle où je fais commencer cet ouvrage, écrit M. Molinier dans son étude sur *Les Meubles au moyen âge*, de présenter des séries de monuments pouvant nous donner une idée complète du mobilier de la décadence romaine; il n'est point possible non plus, pour ces hautes époques du moyen âge, de faire des classifications par pays ; on se trouve, en effet, en face de nationalités encore indéterminées, de pays, et je parle ici aussi bien de la Gaule que de l'Italie, où la

CLXXXV, n. 27, *P. L.*, t. XLIII, col. 524; *Conférence de Carthage*, de 411, t. I, n. 139, *P. L.*, t. XI, col. 1316.

1. A Tébessa, à Rome, crypte des papes au cimetière de Callixte.

2. A Morsott, à Tébessa dans la chapelle voisine de la grande basilique, à Timgad. D. Bartolini, *Sopra l'antichissimo altare di legno rinchiuso nell' altare papale*, in-4°, Roma, 1852.

persistance de l'art antique devait imprimer à toutes les pièces du mobilier un caractère commun [1]. »

On conserve au monastère de Sainte-Croix, à Poitiers, un petit meuble en bois, formant pupitre [2], que la tradition fait remonter jusqu'à ansite Radegonde († 587, fig. 396). La gravure nous dispense de décrire ce petit objet mobilier dont la décoration offre tous les caractères de la période chronologique de laquelle on le fait dater. Le style est bien mérovingien. On trouve en effet sur le bâtis rectangulaire une décoration en forme de chevrons fréquente à cette époque. Les tranches de la tablette avec leurs disques sont bien du même temps, mais la symbolique et la technique du plat de la tablette sont absolument ce qu'on peut s'attendre à rencontrer au VI[e] siècle [3]. La sculpture rappelle même beaucoup la décoration de certains sarcophages chrétiens de la Gaule. Cette dernière remarque est fort importante. Il est, en effet, très nécessaire de se bien convaincre que le travail du bois sculpté n'offre aucune originalité et qu'il marche, avec un imperceptible retard, du même pas que la sculpture monumentale. « La sculpture sur bois n'en est que le reflet, soit qu'elle s'applique à des décorations ou à des ensembles très intimement liés à l'architecture, soit qu'elle s'applique à des pièces de mobilier facilement transportables et qui constituent des additions,



396. — Pupitre dit de Sainte-Radegonde, d'après Molinier, *Histoire générale des arts industriels*, t. III, p. 3.

1. E. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie, du V[e] à la fin du XVIII[e] siècle*, in-fol., Paris, s. d., t. III, p. 2.

2. Dimensions : longueur 0m 265 ; largeur 0m 215 ; hauteur postérieure 0m 170 ; hauteur antérieure 0m 10.

3. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 201 ; Durand, *Le pupitre de sainte Radegonde*, dans Cahier et Martin, *Mélang. d'archéol.*, t. III, p. 78 ; X. Barbier de Montault, *Le trésor de Sainte-Croix à Poitiers, avant la Révolution*, in-8°, Paris, 1883, p. 214 ; L. Palustre, *Le pupitre de sainte Radegonde*, dans le *Bull. monumental*, 1878, t. XLIV, p. 258 sq.

temporaires pour ainsi dire, à la conception originale de l'architecte [1]. »

Bien que la sculpture en bois chez les chrétiens ne soit représentée par aucune statue ou statuette, mais seulement par des bas-reliefs et un magnifique haut-relief, nous n'avons pas de raison de supposer que cette branche d'art ait été négligée par les fidèles.

Les textes qui font mention de la sculpture en bois à l'époque chrétienne parlent de motifs ornementaux : animaux plus ou moins fantastiques, plantes, arabesques, etc. Cependant les artisans ne se sont pas bornés à ces ouvrages d'un mérite et d'un intérêt secondaires. L'Égypte avait conservé divers fragments que les fouilles ont amené à la lumière et qui complètent utilement ce que nous savions sur le travail artistique du bois en Orient. Un panneau de bois de cèdre sculpté trouvé à Antinöé ornait un cercueil de l'époque byzantine. Le travail est remarquable pour la décision et la fermeté [2], mais le sujet choisi : plantes et lions, n'offre guère d'importance. Il n'en est plus ainsi pour les sculptures de l'église al-Mu'allaka, au Caire. Une frise offre des scènes et des figures d'un art encore sain et ingénieux malgré les inévitables faiblesses de main à une époque où il semble que rien ne puisse être parfait. Il y a donc un véritable intérêt à rencontrer ici les Rameaux, l'Ascension, l'Annonciation et le personnage du Christ. Une autre église du Caire, celle de Saint-Georges, nous fait voir sur une porte d'autres scènes évangéliques et deux anges. Le musée de la même ville possède deux consoles provenant de Baouit, travaillées en haut-relief et offrant chacune une statuette de quelque saint personnage. L'un de ceux-ci présente un intérêt artistique très réel à cause de la similitude frappante qui existe entre lui et les évangélistes qui décorent la face antérieure du siège épiscopal de Maximien de Ravenne [3]. Ces deux consoles datent environ du ve siècle. Malgré l'importance qui s'y attache elles ne peuvent rivaliser avec le magnifique haut-relief du musée de Berlin, sculpté sur la surface d'un demi-cylindre. L'origine égyptienne de cette pièce unique est incontestable et son antiquité respectable puisqu'on a pu la faire remonter au règne de Constantin. Ce haut-relief représente une scène guerrière. On dirait la garnison d'une

1. E. Molinier, *op. cit.*, t. III, p. 5.

2. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 795.

3. J. Strzygowski, *Koptische Kunst*, in-fol., Vienne, 1905, p. 121, n. 8775, pl. VIII ; Clédat, dans le *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale*, t. I, p. 90 sq. ; la deuxième console porte le n. 8776.

place assiégée tentant une sortie en rangs serrés. D'après M. J. Strzygowski, le sujet serait allégorique et représenterait les infidèles expulsés de la forteresse de la foi que garde la Trinité [1].

Nous pouvons encore signaler quelques morceaux conservés au musée du Caire se rattachant au même art égyptien, mais la plupart sont d'un art bien inférieur; nous mentionnons, sans nous y arrêter, les panneaux, balcons, reliquaires, moules, coffrets, objets mobiliers, service de la toilette et de l'usage familier [2].

Le monument le plus remarquable de la sculpture sur bois est la porte de la basilique Sainte-Sabine, à Rome, consacrée vers 432. Cette porte, malgré les restaurations inintelligentes et maladroites dont elle a eu à souffrir, est un des plus précieux monuments de l'art chrétien. La parenté entre les portes de Sainte-Sabine et les sarcophages chrétiens est indéniable, mais on peut dire qu'aucun sarcophage n'avait offert dans ses reliefs un exposé historique et dogmatique aussi complet et aussi savant [3]. A l'origine la porte comptait vingt-huit panneaux en bas-reliefs, dont seize petits et douze grands, disposés alternativement par rangs de quatre, et enchâssés dans un double vantail. Dix panneaux, dont quatre grands, ont disparu. Les principales restaurations au IXe siècle, au XVe et en 1836, ont altéré peut-être l'œuvre originale plus gravement que nous n'avons le moyen de le constater. Les scènes sont empruntées aux deux Testaments, leur choix semble marquer la préoccupation de mettre en évidence la concordance de l'Ancien et du Nouveau Testament ; mais les lacunes et les remaniements ne permettent pas de saisir l'ordre primitif. On peut cependant, sans trop se compromettre, soupçonner que « si nous retrouvions les dessins des bas-reliefs perdus, nous y verrions des scènes comme la Tentation d'Adam et d'Ève, le Sacrifice d'Abraham, Daniel entre les lions, compositions parfaitement convenables à de petits panneaux, et d'autres plus complexes, l'histoire de Suzanne, l'histoire de Jonas, auprès de sujets évangéliques, la Résurrection de Lazare, par exemple, qui ne pouvaient manquer dans un cycle de pieuses images » [4]. Dans ce qui nous reste [5], nous rencontrons d'abord la

1. J. Strzygowski, *Eine Holzskulptur aus Aegypten*, dans *Orient oder Rom*, in-4°, Leipzig, 1901, p. 65-80, pl. III.

2. Strzygowski, *Koptische Kunst*, n. 7211-7241, 8777-8859.

3. E. Bertaux, *Rome, De l'ère des catacombes à l'avènement de Jules II*, in-4°, Paris, 1905, p. 35.

4. A. Pératé, *L'archéologie chrétienne*, in-8°, Paris, 1892, p. 331.

5. P. Mamachi, *Annales ordinis predicatorum*, t. I, p. 569-572 ; Séroux

vocation et les miracles de Moïse, la sortie d'Égypte, les épisodes du séjour dans le désert. Ensuite c'est le tour de Daniel assisté par Habacuc. Ce panneau minuscule est tout imprégné des réminiscences de l'art antique et, avec l'Ascension d'Élie, il préfigure la venue du Christ et, son ascension vers le Père. Alors commencent les histoires évangéliques qui remplissent onze scènes, depuis l'Adoration des Mages jusqu'à la Résurrection. La plupart des épisodes marquent un progrès de l'art chrétien, un effort nouveau vers l'intelligence dramatique. Le sculpteur aborde non seulement des types inconnus jusqu'à lui, mais il ouvre à l'iconographie une perspective indéfinie dans le petit panneau qu'il consacre à la représentation du Crucifiement. Il y apporte encore quelque timidité puisque le Christ et les larrons sont nus, les bras étendus dans le

d'Agincourt, *Hist. de l'art, Sculpture*, pl. XXII, p. 182; Nibby, *Roma nel anno MDCCCXXXVIII*, in-8°, Roma, 1839; Odescalchi et Visconti, dans *Giornale arcadico*, 1836, t. IV, p. 363-365; Bunsen, *Beschreibung der Stadt Rom*, t. III, part. I, p. 415; Schnaase, *Geschichte der bildenden Kunste*, t. VII, p. 251; Burckhart, *Der Cicerone*, 1869, p. 557; Garrucci, *Storia*, t. VI, p. 178, pl. 419; Rumohr, *Italianische Forschungen*, t. I, p. 273 : Crowe et Cavalcaselle, *Storia della pittura*, t. I, p. 82 sq.; Dobbert, *Ueber den Styl Nicolo Pisano*, p. 87; Le même, dans *Jahrb. d. königl. preuss. Kunstsammlungen*, 1880, t. I; Rohault de Fleury, *Études iconographiques. L'Évangile*, t. I, p. 122, pl. 37, 55, 81; De Rossi, *Musaici*, fasc. 3, p. I, note 5; Kondakoff, *Les sculptures de la porte de Sainte-Sabine*, dans la *Revue archéologique*, 1877, p. 361 sq.; Kraus, *Realencyclop.*, t. II, p. 862; H. Grisar, dans le *Nuovo bull. di arch. crist.*, 1891, p. 31-32; J.-J. Berthier, *La porte de Sainte-Sabine à Rome*, in-4°, Fribourg, 1892; J. Strzygowski, *Der Berliner Moses Relief und die Thuren von Santa Sabina in Rom*, dans *Jahrb. der königl. preuss. Kunstsammlungen*, 1893, t. XIV; Ehrhard, *Die altchristliche Prachthüre der Basilika Santa Sabina in Rom*, dans *Katholik*, 1892, p. 444 sq.; Grisar, *Kreuz und Kreuzigung auf der altchristlichen Thüre von Santa Sabina in Rom*, dans *Röm. Quartals.*, 1894; R. Förrer et G. A. Müller, *Kreuz und Kreuzigung Christi in ihrer Kunstwickelung*, in-4°, Strassburg, 1894; A. Bertram, *Die Thüre von Santa Sabina in Rom, das Vorbild des Bernwards-Thüren am Dom zu Hildesheim*, Freiburg, 1892; Ehrhard, *Die Santa-Sabina-Thüre und ihre Nachbildungen in Hildesheim and Spalato*, dans *Ephemeris Salonitana*, 1894, p. 9 sq.; A. Pératé, *L'archéologie chrétienne*, in-8°, Paris, 1892, p. 332 sq.; H. Grisar, *Analecta romana*, Roma, 1898, t. I; Wiegand, *Das altchristliche Hauptportal an der heil. Sabina in Rom*, in-8°, Trier, 1900; A. Venturi, *Storia dell arte italiana*, in-8°, Milano, 1901, t. I, fig. 308-325, p. 476 sq.; A. Goldschmidt, *Die Kirchenthür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlichen Skulptur*, in-4°, Strassburg, 1902; E. Bertaux, *Rome*, in-8°, Paris, 1905, p. 35-37, fig. 15; G. Millet, *L'art byzantin*, dans A. Michel, *Hist. de l'art*, 1905, t. I, p. 257 sq., fig. 138; C. M. Kaufmann, *Handbuch d. altchr. Archäol.*, in-8°, Paderborn, 1905, p. 518-521.

vide, comme les orants, devant trois petits édicules à frontons. C'est, on le voit, un réalisme assez mitigé et qui s'accorde bien avec d'autres panneaux ouvertement allégoriques destinés non plus à dissimuler l'horreur de la croix, mais à célébrer le triomphe de la foi. L'artiste s'est livré à sa verve correcte et même un peu froide dans deux compositions solennelles. L'une d'elles, sur le sens de laquelle l'accord n'est pas fait entre archéologues, paraît représenter l'empereur chrétien debout devant une basilique et assisté par un ange, tandis que les dignitaires lui rendent hommage comme au représentant de Dieu. L'autre composition montre le Christ et son Église unis dans la gloire [1].

L'origine orientale de cette porte est définitivement démontrée aujourd'hui. M. Ajnalov a dégagé dans ce vaste ensemble de nombreux traits d'un caractère exclusivement palestinien ; par exemple, dans l'Ascension d'Élie, au lieu de Jourdain, figuré ailleurs sous les pieds des chevaux, on voit une source, des marches, une montagne et deux enfants avec des instruments de travail. Ces enfants ne sont pas mentionnés dans la Bible, mais la tradition locale, recueillie par pseudo-Antonin de Plaisance, désignait l'endroit « où le Seigneur fut baptisé, où les fils des prophètes perdirent leur hache, où Élie fut ravi dans le ciel ».

Nous rattachons ici à la sculpture sur bois un mode de décoration désigné sous le nom d'« ornement à relief plat » que nous rencontrons très ordinairement dans la Syrie centrale et en Afrique et, à l'état sporadique, dans le bassin de la Méditerranée. L'influence de la technique du bois est si évidente qu'il est superflu d'en faire la démonstration [2]. Le rôle de l'art est nul, les saillies ont disparu. L'unique travail consiste à reporter le dessin sur la pierre et à suivre le contour par un tracé au biseau auquel succédera un évidement au champlevé. L'effet esthétique est désagréable, mais le travail est rapide et par conséquent rémunérateur [3]. Le modèle humain et le végétal font place au dessin géométrique qui a au moins sur eux l'avantage d'être laid sans être monstrueux. Ici encore, nous sommes en présence d'une importation syrienne destinée à jouir d'une longue période de vogue [4].

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. Ascension.

2. C. Clermont-Ganneau, dans la *Revue archéol.*, 1873, t. I, p. 401 ; S. Gsell, *Le musée de Tébessa*, 1902, p. 46.

3. Cattaneo, *L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*, in-8°, Venezia, 1886, p. 70 sq.

4. A Tigzirt, P. Gavault, *Étude sur les ruines romaines de Tigzirt*, p. 30,

II. Os.

Quelques mots suffiront ici pour indiquer divers ouvrages relevant de la technique de la sculpture en ivoire.

Bon nombre de tessères, au lieu d'être confectionnées en ivoire, sont simplement en os. Parmi ces tessères beaucoup figurent un



397. — Tessères en os.

poisson et rien ne prouve qu'ils aient servi aux chrétiens, car ce type était très répandu parmi les païens. Le musée Fol, à Genève[1] (fig. 397), possède deux de ces tessères portant des signes numéraux : X et VI. Ce ne sont pas là des *encolpia* ou reliquaires tels que nous en avons signalés en parlant des verres chrétiens[2], mais de simples tessères comme celle de IOVINA trouvée au cimetière de Callixte[3]. Cette classe de monuments ne doit pas nous retenir. Le peu de valeur marchande, l'aspect peu flatteur de l'os expliquent la rareté

fig. 6 ; p. 31, fig. 7 ; p. 36, fig. 8 ; p. 37, fig. 9 ; aux Djedar, R. de la Blanchère, dans les *Archives des Miss. scient.*, 1883, p. 85-86 ; p. 98, n. 1 ; pl. IX, n. 2 ; à Kenchela, Graillot et Gsell, dans les *Mélang. d'arch. et d'hist.*, 1893, t. XIII, p. 498 sq., pl. VII ; à Blad-Guitoun, en Kabylie, S. Gsell, dans les *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1898, p. 481 sq.; à Henschir-el- Begueur, voir *Diction. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 147 ; à Henschir-Megroun, De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1877, p. 97-107, pl. VIII ; Blanchet, dans les *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1898, p. 520 ; Zoui, au S. E. de Khenchela, *Bull. de la Soc. des antiq. de France*, 1878, pl. à la p. 157 ; De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1881, pl. XI, fig. 1 ; *Bull. de l'Acad. d'Hippone*, 1884, t. XX, pl. II ; S. Gsell, *Le musée de Tébessa*, p. 51, pl. VII, n. 8 ; H. de Villefosse, dans le *Bull. de la Soc. des antiq. de France*, 1878, p. 157 ; 1880, p. 270-272 ; de Bosredon, dans le *Recueil de la Soc. arch. de Constantine*, 1878, t. XIX, p. 22.

1. W. Fol, *Le musée Fol, Études d'art et d'archéologie sur l'antiquité et la Renaissance*, in-4°, Genève, 1874.

2. Aringhi, *Roma subterranea*, t. II, p. 623 ; Boldetti, *Osservazioni*, p. 516, n. 2652, 2653, pl. XIV, n. 7, 8 ; De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1863, p. 38.

3. De Rossi, *Roma sotterr.*, t. III, p. 173, 589.

des objets dignes d'attention fabriqués avec cette substance. Les plus notables, à notre connaissance, sont une statuette du Bon Pasteur de la collection Basilewsky, très grossière et travaillée sur la face seule [1] ; une panthère trouvée dans les cacatombes [2] ; un médaillon, unique en son genre, composé de pâtes d'émaux et de lamelles d'os coloriées [3].



398. — Figurine d'ambre.

Les objets en os provenant des catacombes romaines sont, en définitive, moins nombreux et moins intéressants que ceux qui proviennent des tombes égyptiennes et coptes. Le Musée du Caire possède une grande variété de ces objets : tablettes peintes ou gravées au trait incrustées dans des panneaux [4], figures en bas-relief [5], plaques ornées [6], poupées monstrueuses [7], ustensiles de toilette, épingles à cheveux, boutons, agrafes, coffrets, etc., etc. Rien ne permet de supposer pour la plupart de ces objets qu'ils aient eu une origine ou une destination sacrée ou même simplement chrétienne.

III. Ambre.

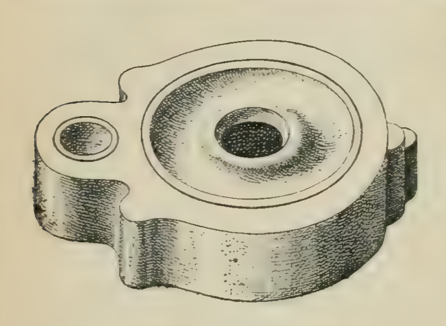
L'ambre dont les Romaines faisaient autant de cas que des substances précieuses et qui prenait rang parmi les bijoux est représenté par un petit médaillon, figurant le sacrifice d'Abra-

1. Westwood, *op. cit.*, p. 402; sur le sommet de la tête un D superposé à l'N ; *D* (*ominus*) *n* (*oster*).
2. De Rossi, *Roma sotter.*, t. III, pl. XVII, n. 6.
3. Voir *Dictionn.*, t. I, fig. 232.
4. Strzygowski, *Koptische Kunst*, in-fol., Wien, 1904, n. 7065-7088.
5. *Id.*, p. 7089, 7090 sq., pl. XIV, XV.
6. *Id.*, n. 8860-8867.
7. *Id.*, n. 8868-8877.

ham [1], un amour cueillant une grappe de raisin, une lampe, quelques perles et d'autres menus objets [2] (fig. 398 et 399).

IV. Pavements historiés.

La Renaissance artistique du IVe siècle se fit sentir dans la technique presque autant que dans l'esthétique. La mosaïque subit alors une transformation importante. Aux incrustations en marbre on substitua les incrustations à base d'émail dont l'éclat, inconnu jusqu'alors, assura presque instantanément le succès. Dans les édifices constantiniens elles furent employées de préférence pour les grands cycles bibliques et pour les épisodes historiques. La mosaïque de marbre reléguée au second plan ne fut pas cependant tout à fait délaissée ; mais négligée, livrée à des artisans obscurs, destinée à des ouvrages moins en vue, elle vit s'ouvrir la longue période de décadence dont elle devait parcourir tous les degrés.



399. — Lampe d'ambre.

Tout d'abord, l'émail fut réservé aux parois des édifices, le marbre aux pavements. Le prix des matériaux et de la main-d'œuvre contribuèrent à affermir la distinction. Seuls les princes, les grands dignitaires, les papes et les prélats pouvaient entreprendre la décoration d'une nef, d'une coupole ; les petites gens, en se cotisant, arrivaient comme à Grado, dans l'église Sainte-Euphémie [3], à mettre bout à bout ce qu'il fallait de mosaïque pour couvrir le sol. Non seulement à Grado, à Aquilée [4], à Inzino près de

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 484, ce médaillon est simplement en marbre jaune. Maxwell Sommerville, *Engraved gems, their history and an elaborate view of their place in art*, in-4°, Philadelphie, 1889, pl. III, n. 7, p. 665.

2. Raoul Rochette, *Trois mémoires*, in-4°, Paris, 1837, p. 554, note 3.

3. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 2657 sq. Cf. Mai, *Veter. script. nova coll.*, in-4, Rome, 1831, t. V, p. 126.

4. Bertoli, *Antichità d'Aquilejà sacre e profane*, in-fol., Venezia, 1739, p. 340-341.

Brescia [1], à Vérone [2], nous retrouvons cette pratique, mais encore au début du XIIIe siècle, à Santa-Maria in Castello, à Corneto [3] ; bien plus, en Afrique, à Djemila, on rencontre un pavement de mosaïque donnée par cotisations [4].

Pour ces pavements on paraît avoir affectionné le style ornemental. Bartoli nous apprend que celui d'Aquilée ne se composait que de cubes noirs et blancs ; à Vérone, nulle trace de personnages ou d'animaux. Cependant, à Pesaro, on a abordé le modèle vivant, mais il faut dire que le morcellement presque infini de la composition permettait à chaque donateur de payer la figure distincte qu'il aurait choisie [5]. Un nommé Jean paya deux paons, une certaine Marota paya deux monstres.

Ce qui prouve bien l'abandon de la mosaïque de pavement à une classe inférieure d'artisans c'est l'incapacité dont ceux-ci font preuve à renouveler leurs vieux modèles ; ils ne connaissent que des sujets profanes et n'abordent guère les sujets chrétiens dans lesquels les mosaïstes en émail sont passés maîtres. Un dessin du XVIIe siècle, par P. Sante Bartoli, reproduit un fragment de l'ancien pavement du mausolée de Sainte-Constance, à Rome [6], et nous montre deux enfants s'apprêtant, la coupe à la main, à faire chacun une libation. L'un d'eux, couronné de pampres, est assis sur un âne ; l'autre, la main gauche armée d'un bâton recourbé, est debout devant son compagnon. Des rameaux de vignes, des oiseaux (hibou, canard, perroquet, faisan), des chalumeaux, et deux autels, sur l'un desquels voltige un papillon, complètent le tableau. Le

1. *Id.*, p. 343-350 ; Heider et Eitelberger, *Mittelalterliche Kunstdenkmäler des öst. Kaiserstaats*. in-4, Stuttgart, 1856, t. I, p. 116 ; E. Müntz, *Les pavements historiés*, dans les *Études iconographiques et archéologiques sur le moyen âge*, in-12, Paris, 1887, p. 1-65.

2. Maffei, *Museum Veronense*, in-fol., Veronae, 1749, p. CCVIII, avec une gravure.

3. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1875, p. 123.

4. Ravoisié, *Exploration scientifique de l'Algérie, Beaux-arts*, t. I, p. LII, LIII ; Lenoir, *Architecture monastique*, in-4, Paris, 1852, t. I, p. 245 ; Amé, *Carrelages émaillés du moyen âge et de la Renaissance : précédé de l'histoire des anciens pavages : mosaïques, etc.*, in-4°, Paris, 1859, p. 15 ; Durand, dans *Annal. archéol.*, 1860, t. XX, p. 58 ; *Corp. inscr. lat.*, t. VIII, n. 8344-8348 ; De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1878, p. 31.

5. Carducci, *Sul gran musaico recentemente scoperto in Pesaro*, in-fol., Pesaro, 1866. Cf. R. Engelmann, dans *Im neuen Reich*, 1872, n. 11, p. 417-47 ; E. Müntz, *op. cit.*, p. 54, 56, 61.

6. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 946 ; E. Müntz, *op. cit.*, p. 13.

fragment est de forme circulaire et les figures se détachent en noir sur fond blanc. Un des sujets mythologiques qui jouirent le plus longtemps de l'hospitalité des églises chrétiennes est « le combat de Thésée et du Minotaure »[1]. On le voyait dans l'église Saint-Michel-Majeur, de Pavie, faisant réplique au combat de David et Goliath[2]; même sujet à Saint-Savin de Plaisance[3]. A Saint-Vital de Ravenne[4], à Santa-Maria-in-Trastevere[5] de Rome et à Orléansville[6], on avait préféré le labyrinthe qui se retrouve avec le Minotaure, à Plaisance. Les églises mérovingiennes et carolingiennes de la France paraissent avoir eu également des labyrinthes en mosaïques[7]. Peut-être le combat de Thésée se retrouvait-il encore à Crémone, dans la mosaïque du dôme[8]; quoi qu'il en soit, sa présence s'explique mieux que l'« Enlèvement d'Hélène », représenté dans le dôme de Pesaro[9].

C'est encore d'un souvenir et d'un art païen que procèdent les représentations du Zodiaque, des mois, des saisons, de l'année. Le plus bel exemplaire et le plus intéressant à notre point de vue est celui de Sour, en Phénicie[10]; il contient les bustes des douze Mois,

1. Millin, *Voyage dans les départements du Midi de la France*, in-8°, Paris, 1811, pl. XXXIV ; Artaud, *Histoire de la peint. en mosaïque (mosaïques de Lyon et des départements du Midi de la France)*, in-4°, Lyon, 1835; pl. XLVIII ; *Mittheilungen der Antiq. Gesellsch. zu Zurich*, t. XVI, pl. XXIX.

2. Ciampini, *Vetera monimenta*, in-fol., Romae, 1690, t. II, pl. II, p. 4; M. dell'Acqua, *Memoria storico descrittiva dell'insigne basilica di S. Michele Maggiore di Pavia*, in-4°, Pavia, 1862, p. 73 ; E. aus'm Weerth, *Der Mosaikboden in S. Gereon zu Köln, nebst den damit verwandten mosaikboden Italiens*, in-fol., Rome, 1874, pl. IV ; tenir compte des rectifications apportées par l'auteur à son ouvrage dans *Jahrbücher des Vereins der Alterthumsfreunde im Rheinlande*, 1875, p. 258 sq. E. Müntz, *op. cit.*, p. 15, cite un dessin de la bibliothèque Barberini, plus complet que celui de Ciampini. *Barb. n. XLIV, 35*. Il soupçonne en outre que la scène de Goliath et David aurait pu devoir sa faveur à la *Psychomachia* de Prudence, vs. 291 sq., *PL.*, t. LX, col. 44.

3. Campi, *Dell'historia ecclesiastica di Piacenza*, in-4°, Piacenza, 1651, p. 241.

4. Fabri, *Ravenna ricercata*, in-4°, Bologna, 1678, p. 60, dit à tort que ce labyrinthe était en *opus tessellatum* ; il était en réalité en *opus alexandrinum*.

5. *Annales archéologiques*, t. XXVII.

6. *Annales archéologiques*, t. XXVIII.

7. De Caumont, *Abécédaire d'archéologie. Architect. relig.*, 1870, p. 510.

8. Robolotti, *Documenti storici e letterarj di Cremona*, in-fol., Cremona, 1857, pl. II ; E. aus'm Weerth, *op. cit.*, pl. VI ; E. Müntz, *op. cit.*, p. 17-19.

9. Carducci, *op. cit.*, p. 37 ; R. Engelmann, *op. cit.*

10. Renan, *Mission de Phénicie*, in-4°, Paris, 1864, pl. XLIX ; F. Durand, *La mosaïque de Sour*, dans les *Annales archéol.*, t. XXIII, p. 278 ; t. XXIV, 5, 205, 209, 286, 288.

des quatre Saisons et des quatre Vents, et date du VI[e] siècle. Eugène Müntz remarque à ce propos la différence qui existe entre les mosaïques des pavements et celles des parois. Dans les dernières, du moins jusqu'au IX[e] siècle inclusivement, on ne rencontre pas trace, en Italie, de représentations de ce genre, sauf dans le monument de transition le plus remarquable dont le souvenir soit parvenu jusqu'à nous, la coupole de Sainte-Constance, sur la voie Nomentane à Rome [1].

La mosaïque de Sour présente un autre genre d'intérêt. Dans sa partie centrale elle nous montre des enfants occupés à quelques petits travaux de leur âge et, parmi des rinceaux d'une élégance digne de l'antique, une série d'animaux domestiques ou sauvages dont les uns broutent tranquillement tandis que les autres se jettent sur leur proie. « Toute la hiérarchie des carnassiers y est représentée, depuis le renard qui croque une poule, jusqu'au lion qui attaque un cerf. Huit compartiments placés plus loin contiennent chacun une scène analogue : chien, ours, panthère ou lion poursuivant qui un lièvre, qui un cerf, qui un cheval ou un taureau. Une longue série de médaillons occupe les deux côtés ; ils sont disposés deux par deux et renferment chacun un animal au repos, faisant face à un animal de même espèce placé dans le médaillon adjacent. On y remarque des éléphants, des panthères, des béliers, des brebis, des oies, des faisans, des coqs et des poules et même des fruits [2]. » La mosaïque de Sour est un exemplaire excellent d'une décoration qui jouit longtemps d'une grande vogue (fig. 400). Non seulement en Phénicie, mais en Afrique, à Carthage, à Djemila, et en Italie, au dôme de Crémone, nous trouvons des scènes de chasses et de combats presque aussi variées et délicates. Du IV[e] au VI[e] siècle les pavements deviennent de véritables recueils de zoologie ou même de botanique. En Afrique, on affectionne particulièrement les viviers remplis de poissons dont chacun se laisse parfaitement reconnaître et nommer. Eug. Müntz a dressé un catalogue des pavements de l'Italie au point de vue zoologique. C'est une démonstration complète de l'importance, de la variété et de la perfection à laquelle cette industrie s'était élevée [3]. En Gaule, ces sujets ne tiennent pas moins de place [4] ; à Jérusalem, la mosaïque

1. E. Müntz, *op. cit.*, p. 33. Cf. *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 946 sq.
2. E. Müntz, *op. cit.*, p. 45.
3. *Id.*, p. 36-42.
4. *Id.*, p. 42-44.

de la Casa-Nuova, contemporaine de Justinien, figure des volailles, des poissons et des crustacés [1]. La mosaïque de l'église Sainte-Croix, proche de Jérusalem, nous montre un quadrupède, un coq, un poisson et une fleur.

L'emploi des motifs ornementaux témoigne une fois de plus de la persistance de la tradition. Les méandres et les entrelacs forment l'accompagnement nécessaire de ce genre de décoration. Quant aux symboles religieux, ils sont rares. Les fidèles éprouvaient une sorte de répugnance instinctive à fouler aux pieds, en quelque façon, des insignes qui leur rappelaient leur foi ou leur religion [2].

Peu à peu les symboles ne laissèrent pas de s'introduire dans le répertoire des sujets ornementaux. Un des plus notables et qui paraît appartenir à la période qui s'étend entre le VIIe et le IXe siècle, se trouve dans la cathédrale de Crémone. Il représente quatre femmes figurant : la Cruauté, l'Impiété, la Discorde et la Foi se livrant, deux à deux, un combat acharné [3]. Un autre, plus bizarre encore, montre la Discorde succombant sous les coups de deux ennemis dont l'un est attaqué, à son tour, par un loup qui lui mord la main, et l'autre, par un corbeau qui lui mord le pied. Il semble que ce soit la Foi (*Fi*[*des*]) qui triomphe finalement de la Discorde [4].

D'autres symboles, d'une nature moins abstraite, avaient fait de bonne heure leur apparition. Nous savons que l'église de Salone possédait un pavement de mosaïque représentant deux cerfs se désaltérant dans un vase, symbole du vif désir que l'âme éprouve de se plonger en Dieu [5].

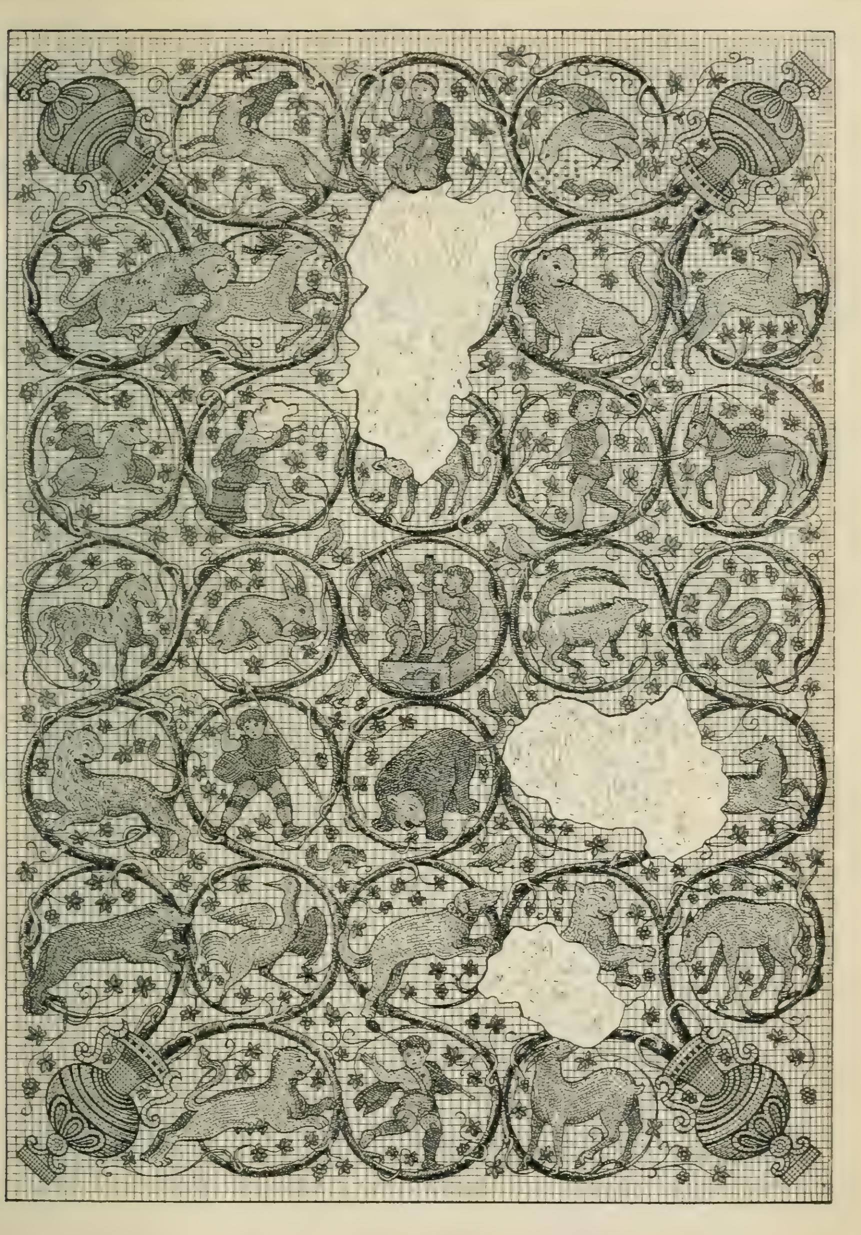
1. *Mittheilungen des kais.-königl. œsterr. Museums*, 1866, p. 166.

2. *Digeste*, l. I, tit. VIII, proscrit ces sortes de représentations : *Nemini licere vel in solo, vel in silice, vel in marmoribus humi positis, signum salvatoris Christi insculpere, vel pingere.*

3. E. Müntz, *op. cit.*, p. 19. Le sujet est emprunté à la *Psychomachia* de Prudence, vs. 709 sq., *P. L.*, t. LX, col. 72.

4. Mozzoni, *Tavole chronologiche*, in-fol., Venezia, 1856, VIIIe siècle. Cf. Brambilla, *La basilica di Santa Maria del Popolo in Pavia ed il suo mosaico*, in-4°, Pavia, 1886.

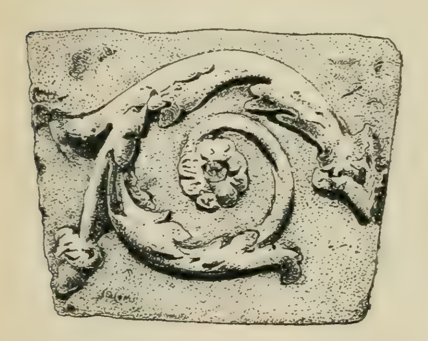
5. *Annali dell'Instituto di corrisp. archeol.*, 1850, p. 139 ; Lanza, *Monumenti Salonitani inediti*, in-4°, Vienna, 1856, p. 18, 19, pl. II.



400. — Mosaïque de Sour : Entrée de la nef centrale, d'après les *Annales archéologiques*, t. XXIV, p. 286.

V. Stuc.

Le stuc, dont les décorateurs des édifices païens faisaient un usage fréquent et dont ils composaient des ornements d'une grâce inimitable, est une composition de marbre pulvérisé mélangé à la chaux et à d'autres substances. Nous en avons parlé avec beaucoup de détails en traitant de la peinture chrétienne [1]. Le stuc n'apparaît qu'exceptionnellement dans les catacombes romaines. Il se prêtait cependant à un grand effet artistique. Appliqué sur la muraille, il présentait un relief plus ou moins considérable suivant le talent de l'artisan et la qualité de la composition ; ce relief pouvait être peint




401. — Stuc à la *Cappella greca*, d'après Wilpert, *Fractio panis*, fig. 3. 4.

et doubler l'effet du coloris un peu plat des fresques. L'exemple le plus connu d'une décoration en stuc peint se trouve au cimetière de Priscille ; il représente le Bon Pasteur à côté de la célèbre « prédiction d'Isaïe » [2]. C'est un travail de la première moitié du IIe siècle, fort détérioré aujourd'hui et assez négligé au moment où il fut exécuté puisque le pasteur, les deux brebis, le tronc et les branches maîtresses de l'arbre sont seuls en relief, les rameaux et les feuilles sont au contraire creusés dans l'enduit de la muraille [3].

Dans le cimetière d'Apronien, Bottari a dessiné un plafond entièrement décoré en stuc. Le Bon Pasteur est placé dans un médaillon

1. Voir t. II, p. 140.
2. Wilpert, *Le pitture*, pl. 21, n. 1 ; 22, 23 ; Garrucci, *Storia*, pl. 405, n. 2.
3. Wilpert, pl. 22.

central cantonné de quatre caissons de forme trapézoïdale dans chacun desquels deux amours brandissent un cep de vigne couvert de pampres et de grappes [1]. De Rossi fait remonter cet ouvrage au IIe siècle.

A la *Cappella greca*, la paroi de l'entrée est surmontée d'un arc



402. — Pains eucharistiques en mortier sur une brique, d'après Wilpert, *Fractio panis*, fig. 10.

orné d'oves et de rinceaux en stuc qui surgissent d'une acanthe et se terminent en rosettes [2]. La même ornementation est répétée sur l'arc de la niche gauche [3], celle de l'arc central a presque entièrement disparu (fig. 401).

Pour le stuc, les monuments sont si rares qu'on ne peut suivre le progrès de la décadence ; c'est soudainement qu'on se trouve en présence de quelques ouvrages qui, malgré la prétention et l'effort dont ils témoignent, accusent l'oubli irrémédiable des procédés et des modèles de l'époque heureuse de l'art. Les ornements de stuc à Saint-Vital de Ravenne permettent de mesurer la pente rapide qui a été parcourue entre l'époque des Flaviens et celle de Justinien [4].

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 389, 854 ; Bottari, *Pitture e sculture*, pl. XCIII ; Garrucci, *Storia*, pl. 405 ; De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1865, p. 41.
2. Wilpert, pl. 13 ; Le même, *Fractio panis*, in-4°, Paris, 1896, p. 21, fig. 3, 4.
3. *Id.*, pl. III ; A. Pératé, *Archéologie chrétienne*, 1892, fig. 1.
4. Ch. Diehl, *Ravenne*, 1903, p. 78.

VI. Mortier.

Nous ne connaissons qu'un très petit nombre d'objets sur lesquels on ait fait usage de mortier pour tracer des symboles. Ce sont :

1° Dans la catacombe d'Hermès, une brique sur laquelle on a tracé une colombe en mortier [1].

2° Au cimetière de Priscille, galerie E, un tombeau sur lequel le nom du mort a été tracé avec du mortier, il ne reste que deux lettres : SI[*mplicius* ?] ;



403. — Poids monétaire à l'effigie du préfet Zémarques, d'après Diehl, *Justinien*, fig. 172.

3° Catacombe de Priscille, galerie M du deuxième étage. Une brique en terre cuite a reçu deux pains en mortier et on y voit la trace d'un troisième (fig. 402). Cette brique ayant servi à clore un *loculus* d'adulte devait être accompagnée de deux autres sur lesquelles on peut supposer que l'on voyait encore deux pains et deux poissons ainsi que nous en avons plusieurs exemples [2]. La brique que nous reproduisons doit dater environ de la moitié du IIIe siècle puisque la galerie N, dont l'excavation est postérieure à la galerie M, a donné un quinaire de Gallien (260-268) incrusté sur un tombeau. Ce quinaire semble sortir de la frappe, ce qui date la galerie N du règne même de Gallien. On peut donc croire que la longue galerie principale du deuxième étage aura été entreprise dès les premières années du IIIe siècle [3]. C'est à cette époque que doivent remonter les symboles en mortier de cette galerie.

1. Musée de Latran, pilier III, n. 19.
2. G. Rohault de Fleury, *La messe*, in-4°, Paris, 1883-1889, t. IV, pl. CCLXVI, p. 24.
3. J. Wilpert, *Fractio panis. La plus ancienne représentation eucharistique à la Cappella Greca*, in-4°, Paris, 1896, p. 84, fig. 10 ; F. Becker, *Die Darstellungen Jesu Christi unter dem Bildes des Fisches auf des Monumenten der Kirche der Katakomben*, in-8°, Breslau, 1866, p. 74, n. 92-94. Les représentations du pain eucharistique isolé de tout autre symbole ne sont pas rares sur les épitaphes, cf. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1873, pl. VI, n. 2 ; Wilpert, dans *Zeitschrift für kathol. Theologie*, 1888, p. 168 ; et à l'époque de la Paix de l'Église, Armellini, *Il cimitero di S. Agnese*, in-8°, Roma, 1880, pl. XIV, n. 6 ; Boldetti, *Osservazioni*, p. 208.

VII. Ardoise.

L. Perret a publié une ardoise provenant des catacombes et ornée de motifs ornementaux [1]. Les monuments de cette série paraissent avoir été très rares, on n'en rencontre guère chez les anciens explorateurs.

VIII. Bulles en plomb.

L'avènement des empereurs chrétiens amena le transfert de la garde des étalons de mesures légales des temples aux églises [2]. Ces menus objets reçurent parfois une décoration. Nous avons publié un petit vase de bronze de forme cylindrique trouvé dans le lit du Rhin, près de Benfeld [3]; les poids étaient tantôt de bronze, tantôt de plomb ou même de terre cuite [4]. Beaucoup d'entre eux recevaient l'empreinte d'un poinçon, ou bien le nom d'un fonctionnaire, probablement le magistrat vérificateur [5] (fig. 403).

Presque tous les musées possèdent une série plus ou moins riche de sceaux et de bulles en plomb. Parmi ces petits objets, qui portent pour la plupart le nom d'un personnage officiel, un grand nombre présente au droit l'empreinte d'un sceau, avec quelque sujet chrétien. Le sable du port de Carthage est particulièrement mélangé de ces fragments de plomb qui datent pour la plupart de l'époque byzantine et qui ont servi les uns à la douane, d'autres aux fonctionnaires civils, d'autres encore aux évêques. Nous possédons le sceau de l'évêque Victorianus (VIIe siècle) [6] offrant l'image de la Vierge. Le musée Lavigerie, à Carthage, conserve dans sa collection des bulles d'archevêque, d'évêque, d'archidiacre [7].

1. L. Perret, *Les catacombes de Rome*, in-fol., Paris, 1852, t. IV, pl. VII, n. 4.
2. E. Le Blant, *Inscript. chrét. de la Gaule*, in-4°, Paris, 1856, t. I, p. 466.
3. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 1.
4. E. Le Blant, *op. cit.*, t. I, p. 220, n. 160, fig. 133.
5. *Id.*, t. I, n. 160, 351, et la note 3 de la page 466.
6. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 171.
7. Delattre, *Un pèlerinage aux ruines de Carthage et au musée de Lavigerie*, in-8°, Lyon, 1902, p. 61; A. Delattre, *Musée Lavigerie*, in-4°, Paris, 1899, pl. XIII, consacrée aux poids de bronze byzantins dont plusieurs portent la croix; Fr. Münter, *Epistola de duobus monumentis veteris Ecclesiae Africanae*, in-8°, Hafniae, 1810.

Le musée de Naples possède également une série intéressante décrite et publiée par Mgr P. Kirsch [1]. Parmi les plus dignes d'attention nous signalons ceux de Romanos, évêque de Tarente (entre 743-978) [2], de Venantius, notaire régionnaire (vers le milieu du VIII[e] siècle [3] et celui qui implore l'aide de la Vierge mère sur Sergius : Θεότοκε βοήθει *servum tuum Sergium* (VII[e]-VIII[e] siècle) [4] (fig. 405).

Le musée du *Campo santo teutonico* à Rome possède une bulle de



404. — Bulle de plomb du Stratilate Jean, d'après Diehl, *Justinien*, fig. 65.

plomb dont le revers porte la représentation du baptême de Jésus-Christ, ouvrage du VII[e] siècle [5], et celle d'un évêque de Syracuse qui paraît être l'évêque Jean (595-609), l'ami du pape saint Grégoire [6].

Signalons encore une médaille de plomb doré rappelant la dédicace de Sainte-Sophie. Justinien et Théodore soutiennent de leurs mains une minuscule reproduction de l'église [7].

1. J. P. Kirsch, *Altchristliche Bleisiegel des Museo Nazionale zu Neapel*, dans *Römische Quartalschrift*, 1892, p. 310-338.

2. *Id.*, p. 316, n. 4.

3. *Id.*, p. 324, n. 15.

4. *Id.*, p. 328, n. 21 ; diamètre, 0m 027 : remarquer la forme onciale de *i* et *u*.

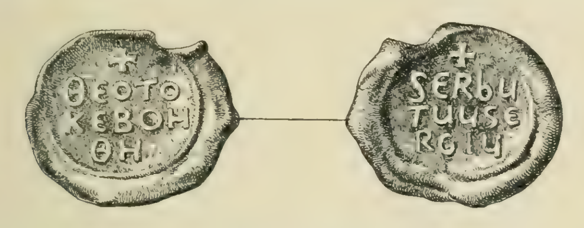
5. J. P. Kirsch, *Ein altes Bleisiegel mit Darstellung der Taufe Christi*, dans *Römische Quartalschrift*, 1887, t. I, p. 113 sq. ; De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1887, p. 48-49.

6. Stevenson, dans *Bull. di arch. crist.*, 1844, p. 34. Cf. De Rossi, *Di una bulla plumbea papale scoperta nel Foro Romano*, dans *Notizi degli scavi di antichita*, mai 1882.

7. Ficoroni, *Piombi antichi letterati*, pl. XI, n. 1 ; Ch. Diehl, *Justinien*, in-4°, Paris, 1900, p. 469, fig. 154.

IX. Médailles de bronze.

Les fidèles ne nous ont pas laissé seulement des témoignages de leur piété dans les nombreuses médailles de dévotion qui nous sont parvenues des premiers âges. Plusieurs parmi ces petits monuments sont des ouvrages d'une importance réelle au point de vue de l'art chrétien. A côté de ces simples disques de métal forés d'un



405. — Bulle de plomb de Sergius, d'après *Römische Quartalschrift*, 1892, p. 328, n. 21.

trou ou munis d'une bélière et dont le symbole varie de la croix au monogramme, des mystères du Christ à l'image des saints, série intéressante dont l'étude a été faite dans le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* [1], nous rencontrons quelques œuvres d'art. La pièce capitale est un médaillon de bronze antérieur au IVe siècle, trouvé en 1720, par Boldetti, dans le cimetière de Domitille [2] et portant l'effigie des apôtres Pierre et Paul [3] que l'art chrétien adoptera et reproduira indéfiniment. Nous ne nous y arrêtons pas ici dans l'espoir d'aborder quelque jour ce sujet, en étudiant l'iconographie chrétienne.

La médaille représentant le Bon Pasteur gardant son troupeau offre un intérêt tout différent [4] et tient une place importante dans l'histoire du symbolisme (voir t. I, fig. 42).

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, col. 1822-1833, fig. 489-503.
2. *Id.*, fig. 501 ; A. Venturi, *Storia*, t. I, fig. 169 ; E. Weis-Liebersdorf, *Christus- und Apostelbilder*, p. 84, fig. 35.
3. Nous laissons ici le problème iconographique que soulève cette médaille.
4. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 493.

X. Cristal.

Les menus objets en cristal taillé sont rares parmi les souvenirs du christianisme. Nous avons publié dans le *Dictionnaire d'archéologie* deux beaux anneaux dont les chatons portent des symboles curieux [1]. Boldetti a rencontré dans les catacombes plusieurs plateaux en cristal se composant d'une plaque montée sur quatre pieds [2]; rien ne prouve que ces objets fussent de fabrication chrétienne. On a recueilli également des poissons de cristal de roche, l'un d'eux avait les yeux d'émail irisé [3].

XI. Vitraux.

L'usage d'introduire une plaque de verre transparent et incolore dans la baie des fenêtres a été constaté à Pompéi par Mazois [4], à Herculanum par Winckelmann [5]. Rien ne s'oppose dès lors à ce que, de très bonne heure, les Pères de l'Église, les évêques, les fidèles aient procuré aux édifices liturgiques ce confort et cet embellissement. Le premier témoignage bien clair à ce sujet nous est donné par Prudence qui mentionne les verrières de la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs. « Dans les fenêtres cintrées, dit-il, se déploient des verres de différentes couleurs ; ainsi brillent les prairies émaillées des fleurs printanières [6]. » L'église Saint-Jean, construite à Ravenne par Galla Placidia dans la première moitié du ve siècle, eut, elle aussi, ses vitraux [7]. Sainte-Sophie avait son abside éclairée par des verres très minces qui laissaient pénétrer l'éclatante lumière du soleil [8], il ne paraît pas que ces vitres fussent colorées.

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 687, 688.
2. Boldetti, *Osservazioni*, p. 500, n. 2. On signale également une plaque de cristal dans le cabinet Vettori.
3. *Revue archéologique*, 1844, p. 405.
4. Mazois, *Antiquités de Pompéi*, 3e partie, p. 77 ; cf. 1re partie, p. 54.
5. Winckelmann, *Monuments inédits*, t. I, p. 267.
6. Prudence, *Peristephanon*, hymn. XII, vs. 53, t. LX, col. 566. Tum camuros hyalo.
7. Muratori, *Rerum Italicar. scriptores*, in-fol., Mediolani, 171. t. I, part. 2a, p. 567.
8. Paul le Silentiaire, *Descriptio S. Sophiae*, vs. 410, éd. Bonn, p. 21. Cf. Procope, *De aedificiis*, éd. Bonn, p. 175.

Vers 450, en Gaule, saint Patient, bâtit à Lyon une église pour laquelle Sidoine Apollinaire compose une inscription qui constate l'emploi de vitraux de couleurs. D'autres attestations se lisent dans Fortunat [1], Grégoire de Tours [2], saint Ouen [3] et montrent l'emploi à peu près général des verrières soit incolores, soit colorées.

Toutefois nous n'avons ici qu'un art dans son enfance. Ces vitraux ne comportaient pas de verres peints, mais seulement des verres teints, coupés sur différents patrons et assemblés de manière à figurer des motifs. Labarte compare très exactement ces produits à des mosaïques transparentes.

XII. Caricature.

Pompéi possédait une synagogue et très probablement une communauté chrétienne [4]; cette circonstance laisse planer quelque doute sur l'intention anti-sémite [5] ou anti-chrétienne de deux fresques découvertes, en 1883, dans la VIII[e] région de Pompéi et offrant des scènes bibliques interprétées d'une façon grotesque [6]. Si c'est le christianisme que le caricaturiste a visé, l'intérêt des deux fresques s'en trouve accru puisque nous pouvons en conclure que, dès avant l'année 79, les épisodes relatifs à Jonas et à Salomon faisaient partie des lectures des chrétiens. On voit que le peintre s'est donné quelque latitude avec le thème à illustrer. Le jeune Salomon est remplacé par trois vieillards qui rappellent les juges des enfers : Eaque, Minos et Rhadamante. Jonas, au lieu d'être englouti par un monstre marin, est vomi par un amphibie ressemblant à l'hippopotame [7]. Il suffit

1. Fortunat, *De Ecclesia Paris.*, l. II.
2. *Hist. Francor.*, l. VI.
3. *Vita Eligii*, dans d'Achery, *Spicilegium*, t. v, p. 209. Cf. F. de Lasteyrie, *Histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France*, 2 in-fol., Paris, 1857, t. I, p. 5-7.
4. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, au mot *Pompéi.*
5. F. Stähelin, *Der Antisemitismus des Altertums in seiner Entstehung und Entwicklung*, in-8°, Basel, 1905.
6. Ces deux fresques se voient aujourd'hui au musée de Naples.
7. P. Gusman, *Pompéi, la ville, les mœurs, les arts*, in-4°, Paris, 1900, p. 489 sq.; *Sul dipinto pompeiano in cui si è ravvisato il giudizio di Salomone*, dans *Atti della R. Accademia dei Lincei*, t. XI, p. 303 ; E. Le Blant, *Les persécuteurs et les martyrs*, in-8°, Paris, 1893, p. 272 sq. et fig. en frontispice ; Le même, dans la *Revue archéologique*, 1889, p. 150, pl. III ; P. Allard, *Hist. des perséc.*, in-8°, Paris, 1890, t. IV, p. 405, note 4 ; De Rossi, *Giudizio di Salomone in un*

d'ailleurs de mettre sous les yeux les croquis d'après les fresques pour nous dispenser d'une plus longue description (fig. 406-407).

L'hostilité à l'égard des juifs et à l'égard des chrétiens a fait inventer la même calomnie contre les uns et les autres, l'adoration d'un monstre à tête d'âne. C'est au Ier siècle de notre ère, dans



406. — Parodie du jugement de Salomon.



407. — Parodie de l'histoire de Jonas, d'après Gusman. *Pompéi*, p. 419-420.

Apion, que cette accusation se précise et la découverte du graffite connu sous le nom de « crucifix blasphématoire du Palatin » en est le très curieux commentaire. Nous avons étudié longuement ce monument et la calomnie célèbre dont il est l'illustration, nous ne pensons pas devoir y revenir [1].

Bien qu'il ne faille pas imputer une intention caricaturale aux griffonnages dont nous allons parler, leur aspect ne permet pas de les classer ailleurs que parmi les caricatures. Dans un cubicule de la voie Salaire ancienne ont été découverts des croquis ou, pour

affresco di Pompei, dans *Bull. dell' Instituto archeol.*, 1882, p. 37, 38, 65 ; *Le jugement de Salomon dans une fresque de Pompéi*, dans le *Bull. critique*, 1882, p. 272 sq. Cf. A. de Longpérier, *Intaille antique représentant le jugement de Salomon*, dans les *Comptes rendus de l'Acad. des inscript.*, 1880, p. 275-280.

1. Voir *Dictionn. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 585, et la dissertation du mot *Ane*, col. 2041-2047, avec la bibliographie, col. 2066-2068. M. Wünsch, *Sethianische Verfluchungstafeln aus Rom*, in-8°, Leipzig, 1898, et Ch. Guiguebert, *Revue de l'histoire des religions*, 1904, p. 397-398, ont soutenu que le dessin du Palatin pourrait être l'œuvre d'un gnostique séthien.

mieux dire, des barbouillages représentant divers épisodes bibliques. Ils semblent l'œuvre d'un enfant ou de quelque fossoyeur et ne sont pas antérieurs au IVe siècle. Ces gribouillages représentent : 1° la résurection de Lazare ; 2° Jonas jeté au monstre ; 3° le paralytique emportant son lit ; 4° le sacrifice d'Isaac [1] ; 5° Jonas sous le cucurbite ; 6° Moyse frappant le rocher ; 7° Isaac portant le bois de



408. — Déboulonnement d'une statue, d'après *Bullettino di archeologia cristiana*, 1865, fig. 7.

son propre sacrifice [2] ; 8° les trois Hébreux dans la fournaise ; 9° sujet sans analogue dans l'art chrétien et d'un grand intérêt historique [3]. Une statue sur un piedestal, probablement une divinité nue, Jupiter peut-être, tenant le sceptre et la patère. A gauche un individu lui lance des projectiles tandis qu'à droite un autre individu tire sur un câble passé au cou de la statue et s'efforce de la jeter à terre. Il est à peu près indubitable que nous avons ici une scène qui a dû se reproduire fréquemment après la paix de l'Église lorsque la populace se ruait contre les statues des dieux et les mettait en pièces [4] (fig. 408).

1. Voir *Diction. d'arch. chrét.*, t. I, fig. 28.
2. *Id.*
3. De Rossi, *Bullettino di arch. crist.*, 1865, p. 3, 4.
4. *Id.*, p. 5 : *Delle statue pagane in Roma sotto gli imperatori cristiani.*

CONCLUSION

Il semble qu'il y ait quelque disproportion entre le titre modeste de *Manuel* écrit en tête de ce livre et l'idée synthétique qui s'attache à ce mot de *Conclusions*. Les seules que nous en puissions tirer sont encore partielles ; nous les avons formulées ou bien fait entrevoir au cours des divers chapitres dont se compose notre travail. Cependant, s'il fallait, à tout prix, conclure : nous dirions que nous sommes, pour notre part, disposé à chercher sur la côte d'Asie-Mineure et en Égypte les origines de l'art chrétien et les formes primitives qui se sont développées à Constantinople et en Occident à partir du IVe siècle. Mais Éphèse et Alexandrie ne sont que les terrains merveilleusement propices à la culture des germes venus de plus loin, de l'Asie antérieure, et apportés par étapes, suivant des itinéraires distincts et par des races différentes, aux peuples établis sur les bords de la Méditerranée.

TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES

Les chiffres I, II désignent le volume, les chiffres romains désignent la page, la lettre *n* suivie d'un chiffre arabe renvoie à la note dans une page, la lettre *b* renvoie à la bibliographie.

On n'a pas fait entrer dans la présente table les mots contenus dans les « Définitions » (t. I, p. 79-100) et l'« Essai de classement » (t. I, p. 432-493).

Quand le même nom revient plusieurs fois au cours d'une page on n'a donné qu'une référence.

A

B

D

E

H

I

J

N

Q

R

S